

Verkörperte Allegorien

Fotografie und Skulptur im Werk Hans Haackes

Dissertationsschrift zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)

eingereicht am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der

Freien Universität Berlin

verteidigt am 21. Juli 2014

von Philipp John

1. Gutachter: Univ. Prof. Dr. Gregor Stemmerich
2. Gutachter: Univ. Prof. Dr. Michael Lüthy

Danksagung:

Meiner Familie für ihre substantielle und emotionale Unterstützung, Peter Renn und Wilfried Steindle für die anregenden Gespräche, Giesela und Wolfgang Strobl für ihre Beständigkeit, Christine und Thomas Mende ihre unbedingte Anerkennung, der Foto-Konzeptgruppe für die Perspektiven und die vielen Stunden der Diskussion, Alex Arteaga für die Beständigkeit und detailgenaue Begriffsarbeit, Michael Rottmann für die freundschaftliche Unterstützung, Edelinde Staudacher für das gesunde Maß, Ursula Ströbele für die Möglichkeiten des Austausches, Ursula Enderle für die unermüdliche Hilfe bei der Verfassung des Textes und der Gewinnung der Form, Hilde Gött für den Abstand und die Stabilität.

1	Einleitung	4
1.1	Fotografie im Kontext – Hans Haacke: <i>Fotonotizen, Documenta 2, 1959 (2001)</i>	4
1.2	Dokumentarische Verwandtschaft	8
2	Fragestellung und Ansatz	12
2.1	Thema: Fotografie und Skulptur	12
2.1.1	Thema: Kunsthistorische Einordnung	15
2.1.2	Thema: Politische Kunst	20
2.1.3	Thema: Allegorie	25
2.2	Zur Kritik der Phänomenologie an der Systemtheorie	29
3	Aus Fotografie von Skulptur wird Skulptur mit Fotografie	31
3.1	Selbstbewusste Bildwerdung – Hans Haacke: <i>Condensation Cube (1963)</i>	31
3.2	Systemische Ready-mades	42
3.3	Die Form der konstruktivistischen Skulptur	54
3.4	Die systemische Transformation der faktografischen Skulptur	67
3.4.1	Die faktografische Skulptur	67
3.4.2	Die Kameraperspektive und das skulpturale Display – Hans Haacke: <i>Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971)</i>	69
3.4.3	Form und Kalkül	73
4	Fotografische und skulpturale Blicke als allegorisches System	79
4.1	Fotografie als Skulptur	79
4.1.1	Fotografie als Ready-made	79
4.1.2	Die Verweisstruktur skulpturaler Fotografie	83
4.1.3	Der Ready-made-Moment	88
4.2	Skulptur als Prozess – Hans Haacke: <i>Goat feeding in Woods (1970)</i>	100
4.3	Blickregime	109
4.4	Der allegorische Impuls	114
4.4.1	Ontologische und hermeneutische Allegorie	117
4.4.2	Die Erweiterung des Allegoriebegriffes bei Paul de Man	120
4.4.3	Allegorie und Verkörperung	123
5	Temporale Modalitäten und Systemkritik	134
5.1.1	Hans Haacke: <i>Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy (1976)</i>	134

5.1.2	Das Reale – Martha Rosler: <i>The Bowery in two inadequate descriptive Systems</i> (1974–75)	147
5.1.3	Die Verkörperung des Wissens – Hans Haacke: <i>Les must de Rembrandt</i> (1986)	163
5.1.4	Zur Rhetorik von <i>Les must de Rembrandt</i>	172
6	Dialog als Intervention	175
6.1	Hans Haacke: <i>Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)</i> (1992)	175
6.2	Allegorie – oder die Beobachtung	184
7	Fazit	191
a)	Literaturverzeichnis	202
b)	Bildverzeichnis	223
c)	Bildnachweise	224
d)	Bildrechte	226
e)	Abbildungen	227

1 Einleitung

1.1 Fotografie im Kontext – Hans Haacke: *Fotonotizen*, *Documenta 2*, 1959 (2001)

Haackes *Fotonotizen* entstehen 1959 im Kontext der Documenta 2 (Abb. 1, 2, 3)¹. Mit unterschiedlichen Motiven, von der Ausstellungsvorbereitung über das Verhalten einiger Besucher bis hin zu einem prosaisch anmutenden Motiv von auf dem Hinterhof gelagerter Skulpturen, beobachtet Haacke damals diesen neu aufkeimenden Ausstellungsbetrieb der jungen Bundesrepublik. Seine Fotografien zeigen, wie die verfemten Positionen der Avantgarden nach dem Krieg vor dem Publikum rehabilitiert werden sollen. Die abstrakte Kunst hatte wieder Einzug in die Ausstellungshallen gehalten und stand als Zeichen für Wohlstand und Freiheit und als Bollwerk gegen die realsozialistische Kulturdoktrin des Ostblocks. Der Kontext, in dem diese Fotografien des jungen Kasseler Malereistudenten Hans Haacke entstanden, könnte nicht bezeichnender sein, denn Hans Haacke gehört zu derjenigen Künstlergeneration, die nach dem Zweiten Weltkrieg nach Wegen suchte, einen gesellschaftlichen Neubeginn mitzugestalten. Bekannt ist zunächst, dass Hans Haacke als Aufbauhelfer auf der zweiten Documenta arbeitete und während dieser Tätigkeit immer wieder fotografierte.² Unter den Motiven befinden sich daher Aufbauhelfer, Reinigungspersonal, Hängungen und erste Besucher der Ausstellung. Die Wahrheit in diesen Aufnahmen liegt in ihrer authentischen Aufmachung. Eine gelungene dokumentarische Aufnahme vereint ein aus dem realen Leben gegriffenes Moment mit einer korrespondierenden Komposition des Bildes. In diesen frühen Aufnahmen Haackes sehen wir etwa zwei Putzfrauen, die, mit ihren Besen bewaffnet, einen halbdunklen Raum in Richtung eines erhellten Ausganges verlassen. In dem Raum lehnen Leinwände an den Wänden. Der leergefegte Boden in der Bildmitte erscheint als vorbereitetes Terrain für die Präsentation der angelieferten Kunstwerke. Auf einer weiteren Fotografie blättert ein Ausstellungshelfer in einem Stapel angelehnter Bilderrahmen. Unter der Aufsicht eines bürgerlich gekleideten Mannes, der sich nur schemenhaft am rechten Bildrand abzeichnet, schaut der Helfer auf ein Bild. Vielleicht sprechen die beiden gerade darüber? Kaum vorstellbar, dass der Mann mit der Hausmeisterschürze damals tatsächlich in das Bild versunken war. Die Fotografie hält einen Moment der pragmatischen Auseinandersetzung fest. In den Fotografien scheinen flüchtige Momente zu eben jener Ewigkeit zu gerinnen, die Aussagen über ein vergangenes Geschehen erlauben. Von Kontemplation scheint etwa die Familie auf dem nächsten Bild höchstens in der Kirche

¹ Eine erste Ausstellung von 26 Abzügen aus der Reihe von Fotografien von der Documenta 2, Kassel 1959 fand 2001 im Museum für Gegenwartskunst in Siegen statt. Vgl. Bußmann u. a. (Hg.) 2001, S. 91, ohne Abb.

² Vgl. Grasskamp 2006, S. 23.

gehört zu haben, und so schauen sie, wie gewohnt, in einen Ausstellungskatalog an Stelle eines Gesangbuches, anstatt sich der stillen Versenkung in das Kunstwerk hinzugeben, das sie zu identifizieren versuchen. Skeptisch und mit zusammengekniffenen Augen schauen sie auf ein Bild, das die Fotografie nicht zu erkennen gibt. Mit dem Ausstellungskatalog in der Hand versuchen sie, den Urheber des Bildes zu ergründen. Die Frau in der Mitte trägt Pelzkragen, Perlenkette und eine frische Dauerwelle. Vater und Sohn stehen rechts und links von ihr im Sonntagsanzug mit Buddy-Holly-Brille und modisch zurückgekämmtem und pomadisiertem Haar. Eine Wirtschaftswunder-Familie, wie wir sie aus dem Bilderbuch der 50er Jahre mittlerweile verinnerlicht haben. Im Hintergrund ist ein Bild von Fernand Léger zu sehen. Attribute und Typen auf den Fotografien scheinen sorgsam gewählt und mit den Kunstwerken in Beziehung gesetzt zu sein. Die Inszenierungen und Kompositionen transportieren Aussagen über die historische Dimension des gezeigten Geschehens.

Wie entscheidend es Haacke auf die Komposition und Inszenierung des Gegenstandes ankommt, zeigt eine weitere Aufnahme. In einem schattigen Innenhof steht eine große Transportkiste aus Holz, davor ein Motorrad und rechts der Bildmitte, auf dem staubigen Boden stehend, eine hoch aufragende und eine liegende Skulptur mit anthropomorphen Zügen. Die Fotografie hat etwas von einem Stilleben oder einem Guckkasten, in dem einige Miniaturen von Skulpturen ausgestellt sind. Es ist eine Bohèmeszenerie, eine Theaterbühne, in der die Stücke mit Absicht für die Fotografie arrangiert zu sein scheinen, so dass sie eine Kulisse für eine surreale Komödie abgeben könnten. In dem Bild spielt Atmosphäre eine wichtige Rolle. Man kann sich diesen Sommertag vorstellen. Es ist heiß. Eine Gruppe von Aufbauhelfern sucht vielleicht in der Mittagspause Kühlung im Schatten der Gebäuderückseite. Kunstwerke umgeben sie wie Normalitäten, ihrer Bedeutung und ihrer Wichtigkeit in der Kunstgeschichte enthoben. Die Objekte sind mit Arbeit und weniger mit Theorien, großen Namen oder kulturhistorischen Zusammenhängen verbunden. Es scheint daher auch müßig, hier nach einer ikonografischen Bedeutung zu suchen. Kunsthistorische Analogien sind kontingent, die Aneignung ist keine im Sinne einer Interpretation. Auf der Fotografie sind die Skulpturen zu sehen und zugleich stehen sie nicht für eine Allegorie der Moderne. Vielmehr sind die Kunstwerke Staffage für eine Bildkomposition (Abb. 2),³ die jedoch wohlüberlegt zu sein scheint – als Fingerübung, Arrangement von Objekten auf einer Bildfläche, Dokumentation einer Umgebung. Sie scheinen zudem unintentional und objektiv, weil es ihnen nicht um den Inhalt, sondern um die Art der Inszenierung zu gehen scheint, das eigentliche Thema der Aufnahmen: der Kontext. Dass

³ Dennoch sei hier bemerkt, dass es sich bei den beiden Skulpturen auf dem Bild um Arbeiten Henry Moores aus den 50er Jahren handelt: Maquette No.1, 1955, Bronze, 305 cm, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (LH 376); rechts: Reclining Figure, ca. 1957–59 oder früher. Vgl. Abb. in Haacke Kat. 2006, S. 81, vgl. im Anhang Abb. 2

der Kontext eine der erfolgreichsten europäischen Schauen zeitgenössischer Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg sein würde, war zu diesem Zeitpunkt nicht abzusehen, spielt aus dieser Perspektive noch nicht einmal eine wichtige Rolle. Haacke mag die Bedeutung dieses Momentes gespürt haben. Doch das historische Ereignis ist eine Seite dieser Aufnahmen, die leicht überblendet, dass es sich bei der Fotografie in erster Linie um ein formales Experiment handelt. Die Sujets, auch die der anderen Fotografien dieser Serie, haben einen Evidenzcharakter, der über eine Dokumentation hinausweist, weil sie nicht nur den Charakter einer Feldstudie haben, sondern auch wie Kompositionsstudien wirken. Daraus ziehen sie ihre Authentizität. Auf den Fotografien ist wahrlich wenig von abstrakter Kunst zu sehen, und man könnte sagen, dass Haacke sich für ebendiese Kunst gar nicht interessiert. Was Haacke jedoch implizit, mit der Wahl seiner Motive dokumentiert, ist sein Interesse für den Umgang mit der Kunst.

Haacke fotografierte mit einer Exakta, der damals preiswertesten Spiegelreflexkamera auf dem deutschen Markt. Bezeichnend ist der Zufall, durch den der Kritiker und Kunsthistoriker Walter Grasskamp auf eine Aufnahme mit Korpsstudenten im Documenta-Archiv stößt, durch die er auf das Konvolut dieser Aufnahmen aufmerksam wird (Abb. 3). Belegt dieser Zufall doch, ebenso wie die Motive der Aufnahmen, die schon früh entwickelte Affinität des Künstlers zum Kontext, zum strukturellen Rahmen der Kunst als Motiv. Auch der Kritiker interessiert sich für dieses Thema. Die Art, wie die Bilder öffentlich gemacht wurden, zeigt diese Affinität zum Kontext. Denn der Kritiker Grasskamp und der Künstler Haacke erlauben sich ein Spiel mit der Struktur der fotografischen Arbeit, die über die Motivik der Fotografien auf den Kontext ihrer Entstehung verweist. Durch die Auswahl dieser Fotografien für einen Artikel in der Zeitschrift „Kunstforum International“ (1982),⁴ werden die zwischen Kunst und Kunstkritik herrschenden Mechanismen offengelegt: Der Kunstkritiker findet in der Aufnahme, die so wenig präventiv daherkommt, einen Weg, die etablierte Kunstanschauung mittels einer Fotografie zu hinterfragen. Er schlägt anhand der Fotografie eine Brücke zwischen Ausstellungsdocumentation und prophetischem Zeitgespür des Fotografen. Es zeigt sich an diesem Kommentar, wie sehr Kunstbetrachtung Ausdruck eines Zeitgeistes ist und selbst zum Thema der Kunst werden kann. Die Fotografien Haackes bekommen eine gewisse Aura durch ihre Originalität und durch die Sichtbarkeit der technischen Spuren, die ihre handwerklichen Aspekte hervortreten lassen. Doch als sich die Autorschaft Haackes herausstellt, wird das Prinzip einer Feedbackschleife offenbar, bei dem der Kunstkritiker seine eigene Position historisch begründen möchte und damit ihr Zustandekommen festigt. Die Diagnose, die Walter Grasskamp

⁴ Vgl. Grasskamp 1982, S. 58.

post factum stellt⁵, nämlich dass der Autor einen historischen Moment begriffen und im Bild fotografisch festgehalten hat, ist insofern hilfreich, als dass sie hier die Funktion und Anwendung der Fotografie als dokumentarischem Medium, deren Inhalte zufällig verfügbar sind, aus einer subjektiven Perspektive des Kritikers beschreibt, was seine Aussage zu einer Selbstaussage werden lässt: die Bedeutung des historischen Moments ist erst mit zunehmender zeitlicher und persönlicher Distanz relevant geworden. Aber diese ist im Moment des Kommentars noch nicht gegeben. Die Kritik reproduziert etwas, das sie zu erkennen und zu dekonstruieren glaubt. Die Schlussfolgerung, die ich aus dieser Betrachtung ziehe, lautet, dass sich die Funktion der Fotografie im Prozess der Historisierung von einem künstlerischen Capriccio in ein ethnografisches Exemplum wandelt, dessen Genese der Kritiker Grasskamp mit seinen Schlussfolgerungen vollendet. Grasskamp macht die Fotografie erst zu einer Allegorie auf das Wesen der Kunstbetrachtung, die ihre eigenen Bedingungen reflektiert, indem er selbst diese Bedingungen zum Sprechen bringt. Eine Fotografie, die durch ihren Fingerübungscharakter etwas Persönliches bekommt, ist aus dieser Sicht gerade dazu prädestiniert, sowohl über den historischen Kontext der Aufnahme als auch über dessen Aktualisierung authentisch Zeugnis abzulegen. Die dokumentarischen Dimensionen gewinnen dadurch an Komplexität. Tatsächlich jedoch liegt in der Inszenierung der Rezeption im Allgemeinen und im Kommentar durch den Kritiker im Besonderen, jene Kritik, welche diese Aufnahmen zu formulieren erlauben, nicht schon im Sujet, sondern erst im Umgang mit der Fotografie begründet. Insoweit Grasskamps These auch zu folgen ist, sind da dennoch die formalen Anlagen im Sinne der Struktur der Fotografie als Objekt – der Fotografie als Zeichen und als einem im Verhältnis zwischen Inhalt und Inszenierung betrachteten Gegenstand. Denn das Thema dieser Aufnahmen ist nicht die Documenta als gesellschaftliches Ereignis. Die Documenta als Motiv ist vielmehr ein Beispiel für das Thema der Inszenierung unspezifischer Objekte als bedeutungstiftende Operation. Setzt man einen bewussten Umgang mit dem Kontext in diesen Fotografien voraus, liegt etwas Gestisches in den Aufnahmen, da sie das Profil des Künstlers Haacke begründen und entstehen lassen, wie es uns heute bekannt ist. Diese Dimension können wir aber erst in Kenntnis seiner Kunst ermessen, die nach diesen Aufnahmen entstanden ist. Aus den Fotografien lässt sich durch dieses Gestische die Wurzel der Institutionskritik ablesen, wie sie erst seit Mitte der 60er Jahre von vielen anderen Künstlern betrieben wird. Sich von den etablierten Strukturen zu distanzieren, um eine neue Kunst, eine andere Gesellschaft und einen neuen Menschen zu erschaffen, ist weder neu noch das Privileg der Kunst. Was wir in

⁵ Und zwar bevor Grasskamp Kenntnis von der Autorschaft Haackes hatte, wohl aber in Kenntnis der künstlerischen Entwicklung des befreundeten Künstlers. Vgl. Grasskamp 1982, S. 58.

den Fotografien sehen, ist das Spannungsfeld zwischen der Gemeinschaft und dem Individuum, das implizit einen ästhetischen aber auch einen anthropologischen Kern in sich trägt.

1.2 Dokumentarische Verwandtschaft

Nun ist die Frage, wie sich die Aufnahmen Haackes aus den 50er Jahren etwa von denen eines Ethnographen unterscheiden. Hierzu vergleiche ich die Aufnahmen mit den in etwa zeitgleich entstandenen Aufnahmen des Ethnographen und Soziologen Pierre Bourdieu. Zunächst lässt sich festhalten, dass Bourdieu sich in „En Algérie“ (2002)⁶ als beschreibender Chronist, als Außenstehender und nicht als gestaltender Autor einer Geschichte versteht. Die beschreibende Funktion der Fotografie nutzend, wie sie in den *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001) ebenfalls zu sehen ist, entpuppt sich jedoch, im Gegensatz zu seinem ethnographischen Pendant, bei Haacke bald als gestalterische Strategie einer teilnehmenden Beobachtungssituation, wie sich im Kontext der Veröffentlichung, aber auch in den späteren Verwendungen der Fotografie in seinem Werk zeigen wird. Doch dazu später mehr.

Im Vergleich mit den Aufnahmen Pierre Bourdieus scheint der Unterschied zu Haackes Aufnahmen zunächst marginal. Es verbindet die beiden Autoren auch, dass sie gemeinsam eine Gesprächsreihe herausgeben, in der sie im Dialog ihre beiden Praxen, die der Ethnografie und die der Kunst, miteinander vergleichen.⁷ Wenig Beachtung findet dabei – und dies wohl bewusst –, dass Bourdieu selbst für seine soziologischen Feldforschungen auf die Fotografie als qualitative Methode zurückgriff.⁸ Vermutlich wollten die Dialogpartner nicht den Eindruck eines Künstlerduetts erwecken. Doch unter anderem mit Hilfe der Fotografie dokumentierte Bourdieu, ergänzend zu den klassischen quantitativen Methoden, wie Statistiken und Befragungen, das Leben in Algerien während des Kolonialkrieges (1954–62). Die fotografischen Aufnahmen, wissenschaftlich motiviert, hatten sicherlich eine gewisse Bedeutung für Bourdieus Soziologie und darüber hinaus für die gesamte Disziplin der Ethnografie, die hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Doch entscheidend für die Unterscheidung der Fotografien Bourdieus und Haackes ist für uns die Verwendung der Fotografie als empirische Quelle der qualitativen Sozialforschung einerseits und als Medium und Paradigma der Fotografie in der Kunst andererseits. Schon der Verwendungszusammenhang rückt unterschiedliche Kontexte in den Fokus. Doch ich möchte versuchen, auch in den formalen Anlagen der Aufnahmen diese unterschiedliche Fokussierung auszumachen.

⁶ Vgl. Bourdieu 2002.

⁷ Vgl. Bourdieu/Haacke 1995.

⁸ Vgl. Bourdieu 2002, S. 28-38.

Stellt die analytische Fähigkeit der Fotografie ein „soziologisches Interesse“ jenseits der dokumentarischen Abbildbarkeit in Haackes *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001) dar, verknüpft mit einem implizit „politischen“, d. h. gestalterischen Interesse?⁹ Mit einer selbstkritischen Haltung im Moment des Fotografierens wird die Fotografie selbst zum Gegenstand der Reflexion und somit zum Blick des Fotografen auf sich selbst als sozialen Akteur. Wie Hal Foster bereits festgestellt hat, emigriert im Sinne Barthes' das *punctum*, also ein Moment des subjektiven Wiedererkennens, von einer inhaltlichen in eine formale Ebene, wenn die Fotografie ihre eigenen Mittel thematisiert.¹⁰ Weil sich Haackes Aufnahmen auf den Kontext der Kunst selbst beziehen, stellt sich für seine Aufnahmen die Frage, inwieweit sie eine medien-spezifische Verwendung darstellen. Die spezifischen Bedingungen des Mediums spielen für die Darstellbarkeit des Sujets, aber auch seine Beweiskraft eine besondere Rolle. Vergleichen wir die Aufnahme aus den *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001) exemplarisch mit einer Aufnahme Pierre Bourdieus, ebenfalls aus den 1950er Jahren. Es geht darum, die Strategien und deren konzeptuelle Implikationen zu unterscheiden.

Bourdies Aufnahme aus dem Kontext des Algerienkrieges von 1955 wurde erstmals 2002 zusammen mit Textpassagen aus seinen soziologischen Abhandlungen von Anfang der 1960er Jahre veröffentlicht (Abb. 4).¹¹ Es handelt sich um eine charakteristische Aufnahme für Bourdieus ethnografische Dokumentationen, lässt sich doch an ihr einerseits der tiefe Wandel begreifbar machen, in dem sich die algerische Gesellschaft zum Zeitpunkt des Bürgerkrieges befand. Das Foto zeigt eine Szene, in der eine in einen weißen Umhang gehüllte Gestalt an einem Straßenkiosk steht. Das grell beleuchtete Sujet, der Schlagschatten des Kiosks, der lange Schatten der Gestalt und die hell erleuchtete Hausfassade im Hintergrund zeigen an, dass die Aufnahme zur Morgenstunde entstanden sein muss. Der Schnappschuss, der aus nächster Nähe aufgenommen wurde und in dem es keinen Vordergrund zu geben scheint, konzentriert sich auf die zentrale Gestalt, deren Füße leicht vom unteren Bildrand angeschnitten sind. Sie empfängt aus dem schattigen Inneren des Kiosks eine Zeitung.

Außer der Kamera und dem Fotografen scheint niemand Zeuge dieses alltäglichen Geschehens zu sein. Der Platz vor dem Haus im Hintergrund ist wie leergefegt. Das Haus selbst, die Fensterläden und die Türen des Parfümeriegeschäfts im Erdgeschoss scheinen demonstrativ verschlossen. Es sieht fast so aus, als ob wir durch die Fotografie zu Zeugen eines kolonialisatorischen Vorganges gemacht werden sollen. Durch die schnappschussartige Perspektive, die kaum eine Distanz zwischen dem Betrachter und der Szene hält, wird der Betrachter in das

⁹ Dies könnte als erster Hinweis darauf gewertet werden, dass die Entwicklung des soziologischen Interesses aus einer formalen Veränderung der Sichtweise resultiert.

¹⁰ Vgl. Foster 1996, S. 134.

¹¹ Vgl. Bourdieu 2002, S. 216.

Geschehnis involviert. Doch die Szene selbst hat etwas Distanziertes an sich, weniger, weil wir als Betrachter eine entfernte Perspektive einnehmen, sondern weil das Sujet – dieser kolonialisatorische Vorgang – sich selbst verschlossen, nahezu verschämt zu verbergen versucht. Türen und Fenster sind verschlossen, das Antlitz des Zeitungskäufers verhüllt, der Verkäufer im Schutze des Schattens bleibt auch inkognito – wie eine anonyme Macht aus dem Dunkel. Wie ist also das Verhältnis von Betrachter, Fotograf und Abgebildetem, wie ist das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung hier zu sehen? Und worin könnte hier das „soziologische Interesse“ bestehen? Der Ausschnitt, den uns dieses Bild geben kann, bleibt klein. Wir wissen wenig über das, was uns das Bild zeigt. Wie Bourdieu sie in Verbindung mit seinen umfangreichen statistischen Erhebungen und Erfahrungen gebracht hat, wissen wir zunächst ebenso wenig. Es soll uns an dieser Stelle auch nicht weiter von Bedeutung sein. Ohne diese Informationen wird uns durch das Motiv der Fotografie jedoch deutlich, dass für den Fotografen hier zwei Welten aufeinandertreffen: der Kiosk, mit seinen zahlreichen Werbeschriftzügen, Zeitungen und Anschlägen als Motiv für Transparenz und Öffentlichkeit stehend, einerseits und andererseits die traditionell gekleidete Gestalt, für die Ge- oder gar Verschlossenheit einer ihm fremden Kultur stehend. Den Prozess des Austausches an einem Beispiel festmachend, scheint hier die Dokumentation die Verschmelzung der Kulturen zum Gegenstand zu machen. Zeichen unterschiedlicher Kulturkreise kollidieren als Metaphern des Enthüllens und Verdeckens im Akt der Fotografie als Sinnbilder moderner und demokratischer Transparenz und traditioneller Identität. Die Fotografie wird in diesem Sinne nicht dekonstruktiv, selbstkritisch, sondern zur Affirmation kultureller Unterschiede verwendet. Erst wenn diese narrative Komponente des Motivs erkennbar wäre, könnte von einer kritischen Verwendung des Mediums die Rede sein, wie wir es bei Haacke gesehen haben.

Stellen wir dieser Aufnahme Bourdieus eine weitere Aufnahme Haackes vergleichend gegenüber (Abb. 5). Sie zeigt ebenso wie diejenige Bourdieus einen politischen Wandel. Die NS-Herrschaft in Deutschland ist seit vierzehn Jahren vorbei. Die Documenta ist ein noch junges Ereignis in einer Kulturlandschaft, die – auf der Suche nach einer neuen Identität – im Begriff steht, sich von der infernalischen Kulturpolitik seiner jüngsten Vergangenheit zu erholen. Haackes Fotografie zeigt eine weiße Wand und ein Gemälde von Kandinsky, das aus dem Format herausragt. Das Gemälde ist nicht Gegenstand des Interesses eines davorstehenden jungen Ausstellungsbesuchers. Frech, die kleinen Jungenbeinchen drahtig weit auseinander gestemmt, steht er mit dem Rücken zum Gemälde, vertieft in sein Mickey-Mouse-Heft. Keck die Schiebermütze schief aufgesetzt, missachtet das Kind des Wirtschaftswunders die es umgebende Hochkultur und lässt erahnen, dass es in diesem Moment in eine neue Weltan-

schauung hineinwächst. Dieser Junge „illustriert als Endverbraucher der Kulturindustrie die Zukunft der Kunstwahrnehmung und wirkt wie ein Vorgriff auf den ästhetischen Vandalismus der Pop Art“,¹² wie Grasskamp polemisiert. Doch dieser „Endverbraucher“ ist sich seiner Rolle nicht bewusst. Ist es der Fotograf, der ihn beobachtet?

So unterschiedlich die gesellschaftlichen Umwälzungen, die in ihren Sujets zum Ausdruck kommen, auch sein mögen, so unterschiedlich, wie die Interessen auch sind, die den Aufnahmen zugrunde liegen, so unterschiedlich sind auch die Blickregimes der Aufnahmen von Bourdieu und Haacke. Durch das Schwarz-Weiß der Fotografie bekommen beide Aufnahmen etwas Authentisches. Einen gesellschaftlichen Wandel zu dokumentieren, scheint für das Abbilden vom Zeitungskauf in Algier ebenso eine deutliche Motivation gewesen zu sein, wie für die Gegenüberstellung von Kandinsky-Bild und Mickey-Mouse-Heft. Beide Schwarzweißaufnahmen spielen mit dem Anspruch auf Authentizität und Zeitzeugenschaft durch die scheinbar unbemerkte Position des Betrachters. Die Art und Weise der Aufnahme, Gegenstand, Komposition, Blickwinkel und Raumentiefe zeigen ebenso das Bestreben, mit einem – vielleicht soziologisch – forschenden Blick Zeitgeschehen zu dokumentieren und die Organisation von Zeichen auf einer Fläche zu einem Sinnbild gerinnen zu lassen. Die Objektivität des mechanischen Blicks konvergiert mit einer subjektiv empfundenen Angemessenheit des Sujets in einem fotografischen Bild. Es zeigen sich sowohl in den Aufnahmen Bourdieus als auch in den Aufnahmen Haackes Merkmale, die zeitgleich durch Fotografen wie Lee Friedlander in der so genannten Streetphotography verwendet wurden.

Doch trotz der formalen und konzeptuellen Verwandtschaft der Aufnahmen liegt die Unterscheidung der beiden Konvolute auf der Hand: Um Fotografie nicht nur als empirische Quelle, sondern als Kunst begreifen zu können, muss sie Anhaltspunkte dafür liefern, ihre medienspezifischen Bedingungen reflektieren zu können. Diese Reflexion scheint im Falle Haackes in einer Kontextualisierung zu bestehen, die zwar *post factum*, jedoch im Moment der Veröffentlichung als *conditio sine qua non* hergestellt wurde. Dieser Rezeptionsbedingung wollten wir auf der Grundlage der oben gemachten Beschreibungen und einer Kategorisierung, wie sie Rosalind Krauss für die diskursiven Räume der Fotografie entfaltet hat, im Vergleich der beiden Aufnahmen herausarbeiten und damit die Relevanz der Medialität der Fotografie für ihren Gebrauch bei Haacke hervorheben. Denn die wichtige Unterscheidung, die wir zwischen den beiden Aufnahmen machen müssen, besteht darin, dass sie zwar offensichtlich dokumentarisch gemeint sind, jedoch mit unterschiedlichen dokumentalen Ver-

¹² Grasskamp 2006, S. 23.

hältnissen arbeiten.¹³ Dabei gehe ich davon aus, dass Haacke das Medium der Fotografie nicht allein zur Beobachtung und Archivierung verwendet, sondern dass die Fotografie selbst als Gegenstand der Reflexion, als ein *Paradigma Fotografie*¹⁴ Objektcharakter bekommt. Hans Haacke ist sich einer visuellen Intervention bewusst, die er mittels der Fotografie im Kontext ihrer Ausübung setzt. Die Intervention der Fotografie, wie Flusser es 1984 formuliert ist „eine auf Wissenschaft beruhende technische Geste zur Produktion ästhetischer Phänomene“.¹⁵ Sie unterstellt ein kritisches Denken, das durch die Fotografie auf die Gesellschaft gerichtet wird, indem sie kritisches Denken über die Fotografie selbst evoziert und sich gezwungen sieht, „neue Kriterien auszuarbeiten, will es die von Fotografien projizierten Mythen und die den Fotografien folgende Magie kritisieren.“¹⁶

2 Fragestellung und Ansatz

Was das Beispiel dieses ersten Vergleichs im Kern enthält, möchte ich in der Folge zu skizzieren versuchen, um die leitende Fragestellung dieser Arbeit zu klären. Meiner Ansicht nach ist es notwendig, fünf Aspekte hervorzuheben:

2.1 Thema: Fotografie und Skulptur

Die Ausgangsüberlegung dieser Untersuchung besteht darin, dass dokumentarische Fotografie in unterschiedlichen Anwendungsfeldern, ob als künstlerische Strategie oder als Quelle einer ethnografischen Forschung, ästhetisch sehr ähnliche Ergebnisse zeigen kann, um doch in ihrem jeweiligen Umfeld unterschiedliche Funktionen zu erfüllen. Ihre jeweiligen Ergebnisse können und sollten nicht unabhängig von ihrem Kontext gelesen werden. Weder kann Fotografie unabhängig vom Kontext ihrer Entstehung noch unabhängig vom Kontext ihrer Veröffentlichung und Rezeption gelesen werden. Denn abhängig vom Kontext ihrer Entstehung und ihres Gebrauchs unterliegen dokumentarische Aufnahmen jeweils unterschiedlichen Anforderungen.

Zwei prägende Denkfiguren sind anhand des Beispiels der Fotonotizen von Hans Haacke eingeführt worden. Sie machen Haackes Umgang mit Fotografie in seinen Werken wesentlich aus: 1. das implizit soziologische Interesse, das Haacke zu seinen Themen hinführt und diese zum Ausgangspunkt für formale Untersuchungen werden lässt und 2. die Kontextbezogenheit,

¹³ Unter Dokumentalität lässt sich das Verhältnis von objektiver Abbildung und ästhetischer Inszenierung des Abgebildeten verstehen. Vgl. Steyerl 2003, S. 93.

¹⁴ Was dies bedeutet, zeigt eindrücklich beispielsweise der Band von Herta Wolf. Hier wird die Fotografie und das fotografische Gedächtnis als Ausdruck einer visuellen Kultur umfangreich entfaltet und gleichsam die mediatisierende Wirkung der Fotografie auf den ästhetischen Diskurs der Kunst seit den 60er Jahren aufgezeigt. Vgl. Wolf (Hg.) 2002.

¹⁵ Flusser 1984/1993, S. 93.

¹⁶ Flusser 1984/1993, S. 93.

die nicht nur den Bezug zwischen Themen und deren Bearbeitung im Sinne einer spezifischen Verortung im Ausstellungskontext und im theoretischen Diskurs sieht, sondern der den Kern der Fotografie im formalen Setting der jeweiligen künstlerischen Arbeit darstellt und somit die Wahrnehmung des Displays prägt.

In einer Untersuchung der Fotografien Haackes erscheint es mir daher Priorität zu haben und geradezu paradigmatisch für die Untersuchung der Arbeiten Haackes überhaupt zu sein, den Gebrauch der Fotografie daraufhin zu untersuchen, in welchem konkreten Kontext die Fotografien aufscheinen. Die Frage, die sich daraus meines Erachtens ergibt, lautet: Wie entsteht aus einem soziologischen Anfangsinteresse für eine dokumentarische Aufnahme ein genuin formales und letztlich künstlerisches Produkt mit einer ästhetischen Fragestellung?

Eine Annahme der vorliegenden Arbeit ist, dass sich das soziologische Interesse zwischen Inszenierung und Abbildhaftigkeit manifestiert und darin ein Grund für die Fotografie als Objekt im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses besteht. Fotografie wird selbst zum skulpturalen Objekt, wenn es im Kontext seiner Präsentation formal betrachtet wird. Für Zeitgenossen von Haacke bedeutete dies, dass sich Fotografie im Diskurs eines erweiterten Skulpturbegriffes verorten lassen musste. So konnte die Denkfigur einer „Skulptur im erweiterten Feld“ (R. Krauss) entstehen. Ein räumlicher Bildbegriff stellt die Fotografie vor eine besondere Herausforderung. Zentral für den Skulpturbegriff war das Verständnis von Raum, und dies wurde somit auch zum Anhaltspunkt für die Analyse des dokumentarischen Gebrauchs der Fotografie in Haackes Arbeiten. Die Hypothese dieser Arbeit lautet daher, dass der Raum der Präsentation einer dokumentarischen Aufnahme als skulptural angesehen werden muss und die fotografischen Erzeugnisse im Kontext der künstlerischen Arbeit nicht allein unter dem Aspekt des Abgebildeten untersucht werden dürfen. Der Skulpturdiskurs wird anhand der Analysen einiger Autoren im Allgemeinen den Arbeiten Haackes im Besonderen gegenübergestellt. Der Gebrauch der Fotografie wird auf sein Potenzial hin untersucht, Räume skulptural zu transformieren.

So sehr sich diese Perspektive auf die Fotografie als Objekt vielleicht von selbst verstehen mag, so sehr muss auch auf die Voraussetzungen für diese Selbstverständlichkeit eingegangen werden. Dies soll und kann hier nur exemplarisch geschehen. Welchen Einfluss hatte etwa die konzeptuell verwendete Fotografie? Es wird hier zu zeigen sein, dass die Fotografie sich durch ihren konzeptuellen Gebrauch verändert und zusehends zur Darstellungsform abstrakter Gegenstände und Theoreme avanciert. Im Zuge dessen entwickelt die Fotografie ihre Eigenpräsenz als Objekt, die sie selbst als skulpturales Phänomen erscheinen lässt. Die konzeptuelle Fotografie ist der Ursprung einer skulpturalen Fotografie, weil sie das Verhältnis von Foto-

grafie zu ihrer Wahrnehmung analysiert. Letztere stellt sich als konkretes Ereignis im raumzeitlichen Kontinuum dar.

Vor diesem Hintergrund entspannt sich ein Feld von Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Skulptur, die sich im Kontext historischer Vergleiche in einige Vorgehensweisen kategorisieren lassen und die den kritischen Umgang mit dem Medium Fotografie im Verlaufe ihrer Gattungsgeschichte dokumentieren. Zentral ist hierbei eine analoge Perspektivierung der Fotografie an Mechanismen der Systemtheorie, die in Haackes Umfeld eine wichtige Rolle spielen. Es geht hierbei um ein differenzierendes Potenzial, das der Fotografie zu eigen ist, und das dem Vorgang der Rezeption von Skulptur – systemisch betrachtet – verwandt zu sein scheint. Die Systemtheorie soll deshalb an entsprechender Stelle erörtert werden. Beispiele aus dem Werk Haackes sollen im Vergleich mit zeitgenössischen Positionen analysiert werden, um diese Analogie zu verdeutlichen.

Zudem müssen Vergleiche mit historischen Avantgarden gezogen werden, um eine Entwicklung nachvollziehen zu können. Die systemtheoretischen Implikationen werden dadurch – so die Hypothese – in Bezug auf die Verwendung der Fotografie noch verstärkt, denn der Begriff der Form stellt sowohl für die Kunsttheorie als auch für die Systemtheorie einen zentralen Definitionsbereich dar. Die Klärung des Formverständnisses, von dem wir im Falle Haackes ausgehen müssen, ist notwendig mit einem Abriss über den Diskurs um den modernen Formalismus Clement Greenbergs verknüpft. Indirekte systemtheoretische Implikationen sollen im Zuge dessen befragt werden.

Im Anschluss daran werden die Folgen für die Skulpturauffassung Haackes näher bestimmt. Die Bezugnahmen Haackes auf das Konzept des Ready-made von Marcel Duchamp gehört hier zu einer Besonderheit -vor allem deswegen, weil Blicke und Beobachtungsstrategien auf skulpturale Gegenstände mittels der Fotografie eine eigenständige Strategie zu sein scheinen. Skulpturen und skulpturales Geschehen werden zum Gegenstand der Fotografie und werden durch diese Wahrnehmung beeinflusst. Dem Verständnis des Fotografischen und seiner Funktion zur Interpretation von Skulptur kommt daher in diesem Teil eine wichtige Rolle zu, weil es der Ausgangspunkt der Fotografie als Objekt zu sein scheint. In Verbindung mit den Beispielen kommen einige Theoretiker und Kritiker zu Wort, die belegen, dass diese Annahme gerechtfertigt sein könnte. Die Funktion der Interpretation von Skulptur übernimmt die Fotografie im Moment ihrer allegorischen Verwendung. Momentaufnahmen eines an und für sich prozessualen Geschehens der Skulptur werden zu Verbindungselementen im Prozess der Auslegung des Werkes. Es wird eine mögliche Verwandtschaft dieser allegorischen Funktion mit

Konzepten der Systemtheorie erörtert und im Kontext eines dekonstruktivistischen Diskurses kritisch hinterfragt.

2.1.1 Thema: Kunsthistorische Einordnung

Bei der Einordnung Haackes in die Kunstgeschichte allgemein und in den Diskurs um den Skulpturbegriff im Besonderen sind sich die Kritiker uneins. Zwar kann Haacke durch zahlreiche Anleihen bei künstlerischen Wahlverwandten wie Marcel Duchamp, John Heartfield, Marcel Broodthaers oder Walker Evans in kunsthistorische Bezüge gesetzt werden, jedoch sind seine eigenen Bezugnahmen und damit die Zuordnungen zumeist komplexer, als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Obwohl es in der vorliegenden Arbeit nicht um die Einordnung Haackes in eine kunstkritische Kategorie geht, ist doch eine Bezugnahme beispielsweise auf Marcel Duchamp, den Haacke als einen „Soziologen *avant la lettre*“ bezeichnete¹⁷, für ihn wie für viele andere Künstler des New Yorker Kreises zentral, besonders zur Klärung seines soziopolitisch engagierten Ansatzes. Dieser Zusammenhang ermöglicht es, ihn in einer Reihe künstlerischer Positionen zu verorten, die mit dem Konzept der Kontextverschiebung, des Ready-made, der Skulptur und der Beziehung der Kunst zur Sprache arbeiteten.

Der Bezug zu John Heartfield beispielsweise scheint, weil Heartfield sich mit den Mitteln der Collage gegen den Nationalsozialismus gewandt hat, zunächst eine eher oberflächliche Rolle zu spielen.¹⁸ Haackes Arbeiten wie *Und Ihr habt doch gesiegt* (1988) (Abb. 6) anlässlich des Grazer Kunstherbstes oder *Die Fahne hoch!* (1991) (Abb. 7) am Münchener Königsplatz sind Beispiele für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Deutschlands im Dritten Reich und greifen scheinbar eine plakative Polemik der dadaistischen Collagen Heartfields auf. Sie verdeutlichen in besonderem Maße Haackes Bezüge zu einer politischen Dimension von Geschichte. Obwohl sich die Collagen Heartfields in den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts und Haackes Arbeiten in ihren Dimensionen und natürlich im historischen Kontext wesentlich unterscheiden, ähneln sie sich im Umgang mit der subversiven Kraft der Montage, was Benjamin H.D. Buchloh als „allegorische Verfahren“ bezeichnet.¹⁹

Noch deutlicher lässt sich der Unterschied im Verständnis der Allegorie zwischen den unterschiedlichen Generationen nicht zeigen: während Heartfield einem zweidimensionalen Bildfeld verhaftet bleibt, verfolgt Haackes mechanistisches Vorgehen auf der Basis von Ready-mades einen Impuls, der die Ausweitung der Skulptur auf den öffentlichen Raum als einem Raum soziopolitischer Kontrolle leistete und damit das Prinzip der Montage auf die

¹⁷ Haacke 2002, S. 5.

¹⁸ Vgl. Buchloh 2006a, S. 32.

¹⁹ Vgl. Buchloh 2006b, S. 31.

Skulptur anwendet.²⁰ Hierdurch wird die ästhetische Tragweite der Allegorien Haackes im Vergleich zur Ästhetik der Collagen Heartfields sichtbar.

Eine Arbeit Haackes etwa zeigt auf, wie sich das Prinzip der Montage von der Fläche in den Raum erweitert: *Ölgemälde, Hommage to Marcel Broodthaers* (1982) (Abb. 8, 8a) verweist nicht – schon nicht im Titel – etwa auf die zugrunde gelegte Thematik der amerikanischen Außenpolitik, sondern formale und kunsthistorische Bezüge und damit auf die modernistische Kunsttheorie.²¹ Wie Broodthaers setzt sich Haacke auf vielfältige Weise mit Medien und Institutionen des Kunstbetriebes auseinander und stellt so den Prototypen eines institutionskritischen Künstlers dar, der durch die Aneignung formaler Displays etablierter Institutionen deren Rolle für die Bedeutungsproduktion beleuchtet. Es scheint dabei Haackes Anliegen zu sein, nach Analogien zu suchen, die diese kunsttheoretischen Überlegungen ideologisch reflektieren und Auswirkungen dieser Formalitäten im gesellschaftlichen Alltag aufzuspüren. Es war Broodthaers, der es unter vielen anderen Künstlern in den 60er Jahren verstand, Film, Fotografie und gedruckte Medien als Objekte in das modernistische Ideal der Selbstreferenz aufzunehmen, um technische Medien zu erweitern und in ein umfassendes Konzept der Skulptur zu integrieren. Zumindest wird dies von der Kunstkritik so gesehen.²² Die Selbstreferenzialität des Mediums nicht als Selbstzweck, sondern als kritisch reflektiertes Narrativ im Kunstwerk zu verstehen war hierbei die Neuerung, die im Werk Haackes zum Tragen kommt. Der Vergleich Haackes mit anderen Künstlern und einem damit verbundenen Beitrag zur Modernismusdebatte wird von der historischen Literatur kaum angestellt, obwohl die Strategie Haackes durch den systemischen Ansatz unlösbar mit der Modernismusdebatte verbunden wäre.²³

In der vorliegenden Arbeit geht es nicht im Einzelnen um die formale Bezugnahme Haackes auf andere künstlerische Positionen seiner Zeit oder Positionen der Kunstgeschichte, da diese Betrachtungsweise kaum die theoretische Tiefe erreichen könnte, wie sie jenseits einer kunstkritischen Betrachtung notwendig wäre. Die formale Betrachtung stellt für die Künstler der

²⁰ Vgl. Buchloh 2006a, S. 42-59.

²¹ Gemeint ist hier das von Clement Greenberg stammende Konzept der Selbstbezüglichkeit der Kunst auf ihre eigenen Mittel, der „media condition“, wie zum Beispiel ihren Träger; vgl. Clement Greenberg in dem Essay „Towards a newer Laokoon“ von 1940, zit. nach Getsy 2011, S. 107. Vgl. auch Greenberg 1940/2009.

²² Notwendigerweise ist hier die Darstellung von Rosalind Krauss, einer Greenberg-Schülerin und einflussreichen Kritikerin, zu erwähnen. In ihrer Arbeit legt sie die Gründe für diese Anerkennung dar, wobei der exemplarische Charakter ihrer Beschreibungen jegliche Kategorisierung zu vermeiden sucht sowie die Innovationen des Medienbegriffes bisweilen diffus bleiben. Vgl. Krauss 2000.

²³ Gründe für die Unterlassung der formalen Untersuchung der Arbeiten Haackes können in der Politisierung seines Werkes gelegen haben, aber auch darin, dass Haacke, wie seine Zeitgenossen, bestrebt war, modernistische und formbezogene Tendenzen zu überwinden. Besonders Haacke wird immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen als Beispiel für eine „politische Kunst“ angeführt. Eingehendere Vergleiche mit weniger explizit politischen Positionen werden jedoch nur punktuell herausgearbeitet. Vgl. z. B. Krauss 1977/1996, S. 225 und Buchloh 2006b, S. 35. Erstmals verschafft sich Buchloh einen Überblick über Vergleichsmöglichkeiten. Vgl. Buchloh 2006a, S. 42-59.

Avantgarden und der Postavantgarden selbst ein spezifisches Problem dar, welches daher hinreichend Beachtung finden soll. Es soll der Versuch unternommen werden, ein methodisches Werkzeug zur Verfügung stellen, das aus einer verschränkten Verwendung von unterschiedlichen Medien auf ein neues Verständnis des Allegoriebegriffs hinausläuft, das als rhetorisches Pendant zu Ideen der Systemtheorie verstanden wird. Die Idee einer medialen Verschränkung wird über das systemische Konzept des *re-entry* verstanden. Aus der Systemtheorie stammend, welche einen erheblichen Aufschwung in den 60er Jahren erlebte, resultiert die Erweiterung des Kunstbegriffes auf die Phänomene der Welt aus einer Verschränkung der Gattungen, die aus der empirischen Beobachtung der Veränderung der Umwelt resultierte. Sie eröffnete für die Kunst Möglichkeiten, die über ihr bisheriges formales Spektrum hinausgingen. Dan Grahams *Homes for America* (1965) ist für diese Entwicklung wohl eines der signifikantesten Beispiele. Grahams Arbeit hat den Anschein eines fotografischen Essays über ein soziologisches Thema.²⁴ Die ästhetische Überschneidung oder auch der Austausch der Disziplinen untereinander ist eine frappierend systemische Perspektive auf die Stellung der Kunst in der Gesellschaft. Haacke beobachtet diesen freien Austausch und bewertet ihn für sich: „Im Bewusstsein der Öffentlichkeit und einiger Künstler ist der Übergang zwischen Kunst und Wissenschaft fließend geworden.“²⁵ Aufgrund ihrer Präzision haben Begriffe der Wissenschaft Einzug in die künstlerische Terminologie gehalten. Analytische Methoden, wie Testserien oder Recherchen, werden aufgegriffen, und umgekehrt betreten Wissenschaftler künstlerisches Terrain, indem sie an der Darstellbarkeit des Realen anhand von wissenschaftlichen Daten und Methoden arbeiten. Haacke stellt fest, dass das Phänomen an sich nicht neu sei, sondern dem humanistischen Ideal eines auf allen Gebieten gebildeten Künstlers entspreche, wie es seit der Renaissance immer wieder eingefordert wurde.²⁶

Auch wenn Haacke die Relevanz und Innovation der von ihm beschriebenen und mitgetragenen Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft durchaus Gewicht einräumt, so hinterfragt er sie zugleich. Wie auch seine Zeitgenossen Les Levine oder Douglas Huebler Themen wie Wirtschaft und Politik, Informations- und Vertriebskanäle als einen Austausch zwischen Systemen betrachten, verwischen sich auch für Haacke die Grenzen zwischen Kunst, Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften, wie der Soziologie, der Geschichte und der Ökonomie.

Nach seiner Ausbildung und vor seiner letztlichen Übersiedlung in die USA im Jahr 1965 entwickelt Haacke in der Auseinandersetzung mit den neuen Strömungen der deutschen Nachkriegsavantgarde, wie etwa der Zero-Gruppe in Düsseldorf oder der *Groupe de Recherche*

²⁴ Vgl. Wall 1982/1997, S. 23 f.

²⁵ Haacke Interview 1976, o. S.

²⁶ Vgl. Haacke 1967/2000a, S. 294 f.

d'Art Visuel und dem *Nouveau Réalisme* in Paris, einen Werkbegriff, wie er für die Zeit der späten 50er bis frühen 60er Jahre nicht untypisch war.²⁷ Haacke experimentiert in dieser Zeit mit neuen Materialien zur Herstellung optisch-kinetischer Objekte. Zu Beginn der 60er Jahre umfasste Haackes Repertoire Spiegelobjekte, kinetische Objekte und zunehmend auch Projekte mit systemischem Ansatz, denen eine, wie Haacke selbst beteuert, „dilettantische“ Beschäftigung mit der Systemtheorie vorausging.²⁸ Seine naturwissenschaftlichen Versuchsaufbauten, wie etwa die *Condensation Pieces* sowie seine sozialen Real-Time Systems, die in den ersten Jahren in den USA entstehen, sind die Folge dieser Beschäftigung sowie von Einflüssen der dort aufkommenden oder bereits sich entwickelnden Konzeptkunst und Minimal Art. Seine „Versuchsanordnungen“ ermöglichen es, eine Spur von einer modernistischen Auffassung der Skulptur über ihre Kontextualisierung bis hin zum Konzept des Environments zu verfolgen. Eine Entwicklung, in der Haackes gesellschaftspolitischer Ansatz, wie ihn ähnlich zeitgleich etwa Joseph Beuys oder Charlotte Posenenske in Deutschland und auch in gewisser Weise Künstler der New Yorker Kunstszene in den 60er Jahren verfolgten, zu einer weiteren Kontextualisierung seiner Skulpturauffassung führte.²⁹ Mit der Entwicklung der realzeitlichen Systeme Ende der 60er Jahre bekamen Haackes Arbeiten eine thematische Tendenz hin zu gesellschaftlichen Problemen. Die Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) z. B. oder *MoMa-Poll* (1970) oder auch *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969–70) weisen deutlich diese Tendenz auf. Letztere Arbeit wurde im Jahr 1971 in der Galerie Paul Maenz in Köln erstmals gezeigt. Zur Realisierung und Darstellung dieser Arbeiten bedient sich Haacke, in Analogie zu seinen zuvor naturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeiten, eines Methodenspektrums, das vom fotografischen Dokument über diagrammatische Darstellungen, schriftliche Dokumente bis hin zu statistischen Datensammlungen einem soziologischen Methodenspektrum entlehnt war. Insbesondere die hierbei herangezogenen quantitativen Methoden brachten ihm die Kritik ein, ein positivistisches Wissenschaftsverständnis mit einem mechanistischen Kunstverständnis zu verknüpfen. Doch seinem Ansatz, der darauf abzielte, wissenschaftliche Methoden zu untersuchen, und der diese Methoden nicht nur anwendete, sondern durch ihre Akzentuierung selbst thematisierte, folgten einige Arbeiten, die den politischen Aspekt seiner Arbeiten weiter unterstrichen, so z. B. *Und Ihr habt doch gesiegt* (1988) oder in jüngerer Zeit *Der Bevölkerung* (2001) (Abb. 9, 10), die durch ihre sowohl ästhetische als auch performative Offenheit und Unabgeschlossenheit die unausgesprochene Rolle der Kunst im gesamtgesellschaftlichen

²⁷ Vgl. Burnham 1976, S. 127.

²⁸ Haacke 1967/2000b, S. 295-298.

²⁹ Vgl. Gibson 1987/1995, S. 635 ff.

Kontext des Bewusstseins der Öffentlichkeit thematisieren. Haackes Engagement als politischer Aktivist begann mit seiner Arbeit in der Art-Workers-Coalition, in der er sich seit seiner Übersiedlung nach Amerika für die Rechte der Arbeiter in Kulturinstitutionen einsetzte – einschließlich der Künstler, die dort ausstellten. Ereignisse im Umfeld der Art-Workers-Coalition, die maßgeblich für Rechte beteiligter Künstler an Ausstellungen im Museum of Modern Art in New York eintrat und in der auch Künstler wie Carl Andre oder Dan Graham organisiert waren,³⁰ dürften politische Themen in diesen Jahren für Haacke noch weiter in den Fokus gerückt haben. Wenn die Kritik an der Vietnampolitik der USA in den 60er Jahren einen Einfluss auf die Kunst gehabt hat, dann wohl in der Weise, dass sich die Künstler, die sich gegen das Diktat der arrivierten modernistischen Kunst auflehnten, auch politische Verhältnisse anprangerten, die sie mit ihr in Verbindung brachten. Mit dem Angriff auf etablierte ästhetische Positionen verbanden sie eine Kritik am politischen Establishment in Gestalt eines imperialistischen Kapitalismus.³¹ Die Protagonisten dieser – nicht neuartigen – Verbindung künstlerischer und politischer Avantgarde thematisierten vermittels der Entwicklung konzeptueller und prozessualer Formen der Kunst eine kapitalismuskritische Position, indem sie den Warencharakter, den Künstlermythos oder andere institutionelle Mechanismen des Kunstbetriebes hinterfragten.³² In der Folge entwickelte sich das, was seit Mitte der 70er Jahre als sogenannte Institutional Critique bezeichnet wurde, zu deren wichtigsten Vertretern Haacke stets gezählt wird.

In diesem kunsthistorischen Kontext bewegen wir uns, wenn wir über Haackes soziales und politisches Engagement sprechen. Die Methode der Kritik, institutionelle Bedingungen zu benennen, hervorzuheben und einem Diskurs zuzuführen, ließ sich auch auf die Fotografie anwenden, um somit beispielsweise ihren Wahrheits- und Evidenzcharakter in Zweifel zu ziehen.³³ In dieser Diskursivierung werden technische und kulturelle Bedingungen der Fotografie einerseits und eine Objektivierung des medialen Phänomens der Fotografie andererseits thematisiert. Die Rückwirkungsmechanismen dieser Diskursivierung auf das Medium der Fotografie im Allgemeinen und auf die Verwendung des Mediums der Fotografie im Werk Hans Haackes im Besonderen stehen für eine grundlegende systemische Denkfigur des Modernismus. Rückwirkungsmechanismen lassen sich in verschiedenen Theorien wiederfinden, die von Beginn der aktiven künstlerischen Zeit Haackes in den USA, Ende der 70er Jahre, bis in die frühen 80er Jahre hinein diskutiert wurden. Dazu gehören die Formalisierung von Rück-

³⁰ Vgl. Burnham 1976, S. 130.

³¹ Boltanski/Chiapello 2006, S. 216 f.

³² Zur Unterscheidung der Motivation künstlerischer Kritik und Sozialkritik vgl. Boltanski/Chiapello 2006, S. 218. Dort stellen die Autoren fest, dass es sich im Gegensatz zur Sozialkritik, die vornehmlich Sicherheitsgarantien der Machthaber für die arbeitende Bevölkerung forderte, auf dem Feld der Künstlerkritik v. a. und schlussendlich um die Forderung nach Unabhängigkeit bzw. Autonomie von institutionellen Bedingungen handelte.

³³ Vgl. Wall 1995/1997, S. 388 f.

kopplungsmechanismen in der formalen Logik ebenso wie der Diskurs um die Rhetorik der Allegorie in der Literaturwissenschaft. Einflüsse dieser Diskussionen spiegeln sich meines Erachtens im Gebrauch der Fotografie im Werk Hans Haackes wider, die er bewusst als künstlerische Position zu diesem Diskurs hinzufügt. Letztlich erscheint mir die Frage zentral, ob Haacke als Künstler eher als Akteur oder als Beobachter des kulturkritischen Lagers zu bezeichnen ist. Letzteres würde klar machen, dass Haacke als Künstler nur Beobachter sein kann, da die ästhetische Reflexion diskursiver Praxen auf der Basis phänomenologischer und damit wahrnehmungsgebundener Informationen stattfinden muss.

2.1.2 Thema: Politische Kunst

Haackes politische Einstellung hat Rosalyn Deutsche treffend beschrieben: „Es wäre ein schwerer Fehler,“ so Deutsche, „Haackes Leidenschaft für die Demokratie als überholt abzutun [...] denn das Überleben der Demokratie wird heute tatsächlich in Frage gestellt und die Freiheit der kritischen Rede befindet sich, um mit Judith Butler zu sprechen, in einem ‘beklagenswerten’ Zustand.“³⁴ Hinter den Problemen, die Haackes Interventionen ihm im Kunstbetrieb eingebracht haben, vermutet Deutsche eine antidemokratische Haltung der Institutionen und stellt damit den Zusammenhang zwischen formaler und politischer Kritik her. Haackes Demokratieverständnis orientiert sich an einem Idealbild aufgeklärter Teilhabe. Der Einfluss Adornos und der Frankfurter Schule auf Haacke ist eher mittelbar, jedoch inhaltlich nachvollziehbar.³⁵ Antidemokratische Strukturen werden direkt angesprochen³⁶ und in seiner Kunst verarbeitet. Bezugnahmen und Verweise auf theoretische Grundlagen in den meisten Arbeiten Haackes sind jedoch weniger explizit als diejenigen auf die französischen Poststrukturalisten und die klassische Systemtheorie.

Die politische Haltung Haackes scheint offensichtlich zu sein. Die bekanntesten seiner Arbeiten behandeln Themen allgemeinen, gesellschaftlichen Interesses. Sie finden sich seit seinem Frühwerk in den 60er Jahren in seinem Werk. In dieser Zeit, die allgemein als besonders „politisch“ bezeichnet wird, lassen sich schnell genügend Argumente für eine politische Lesart finden. Doch Themen und Argumente führen nicht selten hinein in einen Kontext voll von Mythen und Codes. Sie fragen nicht nach der Wahl der künstlerischen Mittel und ihren Implikationen, worin jedoch die Aufgabe einer kunsthistorischen Analyse bestünde. Die Analyse der Form und der künstlerischen Mittel im Verhältnis zu ihrem Inhalt ist entscheidend für die

³⁴ Deutsche 2006, S. 62, Fußnote 7.

³⁵ So stellt Adorno in der „Negativen Dialektik“ beispielsweise fest: „Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz sich nicht wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“ Adorno 1982, S. 385.

³⁶ Vgl. Deutsche 2006, S. 65.

Frage der Nachhaltigkeit seiner künstlerischen Artikulationen im ideengeschichtlichen Kontext. Ein Teil der Nachhaltigkeitsstrategie Haackes ist es, den Betrachter oder die Betrachterin in das Werkgeschehen partizipativ einzubinden. Das Spannungsverhältnis zwischen inhaltlichem Impuls und dem formellen Kontext der Arbeit bildet dabei das Terrain, in dem diese Beteiligung des Betrachters stattfindet.

Was sich in Haackes Werken der 80er und 90er Jahre vordergründig als inhaltlich, politische Aufladung zeigt, steht formal unter dem Eindruck der amerikanischen Minimal und Conceptual Art sowie deren spezifischer Skulpturauffassung. Haackes Gebrauch der Fotografie als Medium der Evaluation scheint sich daher besonders für die Untersuchung des Politischen in Haackes Arbeiten zu eignen, weil er die Fotografie nicht nur als Medium der Vermittlung und Beobachtung, sondern auch im skulpturalen Sinne einsetzt. Die vorliegende Untersuchung stellt daher die Frage nach dem Politischen aus Sicht der Fotografie als Mittel der Beobachtung raumzeitlicher Phänomene, beginnend bei Haackes eigenen Skulpturen. Damit versuche ich die Frage zu klären, welchen transformativen Einfluss die Fähigkeit der Fotografie zur Beobachtung der Gattung Skulptur für ihre eigene ästhetische Entwicklung hat. Denn die Fotografie steht, ähnlich wie die Malerei, in einem komplexen Verhältnis zur Gattung Skulptur. Ihre Fähigkeit, sich als eigenständiges Medium zu begreifen, wird von ihrer Plastizität illusionierenden – gar reproduzierenden – Eigenschaft behindert. Für die Malerei, wie für die Fotografie gibt es jedoch den historischen Moment, in welchem sie sich von dieser Eigenschaft emanzipieren. Doch dass sich die Fotografie ähnlich wie im Falle der Malerei auch von der Skulptur zu emanzipieren versucht und dabei Skulptur beispielsweise nicht mehr nur noch abbilden, sondern selbst „Skulptur“ sein will, scheint zunächst eine Vermutung zu sein, die es zu belegen gilt. Im Anhang des Bandes „Über Fotografie“ von Susan Sontag ist in einem Lexikon-eintrag über die Arten der Fotografie von einer *sculptography* die Rede.³⁷ Zwar wird dieser Begriff dort explizit nicht näher erörtert, doch, ohne ihn hier in einer peniblen Definition überzudeterminieren, möchte ich in dieser Arbeit die enge Verbindung zwischen der Technologie der Fotografie und dem Medium der Skulptur eingehen., Denn sie nähern sich zu einem bestimmten Zeitpunkt derart stark aneinander an, dass sie kaum noch voneinander zu unterscheiden sind. In der Folge gehe ich davon aus, dass der Versuch der Fotografie, sich vom Medium der Skulptur zu emanzipieren, sich in beiden Medien niederschlägt, und dass man in diesem Zusammenhang von einer skulpturalen Fotografie sprechen kann, da sie, zumindest für einen historischen Moment versucht ist, sich von herkömmlichen fotografischen Kategorien, wie der Abbildhaftigkeit oder der dokumentarischen Beweishaftigkeit, zu befreien.

³⁷ Sontag 1980, S. 190 f.

Der skulpturale Aspekt der Fotografie ist auch im Kontext der frühen Fotoausstellungen der 50er Jahre zu beobachten³⁸, in denen Fotografien als Objekte im Raum aufgefasst wurden und auf spezifische Erfahrungsmodi hin präsentiert wurden. Es scheint eine plausible Konsequenz dieser Praxis zu sein, dass Fotografien im erweiterten Sinne von der Kritik, aber auch von den Künstlern in den 60er Jahren als „skulptural“ bezeichnet werden.³⁹

Eine Beobachtung, die sich im Laufe der Zeit einstellt, wenn man Haackes Werk betrachtet, ist, dass sich ein skulpturaler Gebrauch der Fotografie immer stärker manifestiert und ausdifferenziert.⁴⁰ Anfänglich scheint er eine Reaktion auf den Wandel des Konzeptes der Skulptur zu sein, wie er zu Beginn der 60er Jahre von der Minimal Art vollzogen wurde. Die Frage danach, was das Skulpturale überhaupt ist, führte zu Debatten über die Entgrenzung der Künste, die heute zunehmend an Schnittstellen von Kunst- und Theaterwissenschaften in Begriffen von Performativität das Territorium einer „Ko-Präsenz“ von Kunstwerk und Publikum ihren Niederschlag finden.⁴¹ Auch etwa der Versuch Juliane Rebentischs, den Begriff der Installation als eine Antwort auf einen erweiterten Skulpturbegriff in den 60er Jahren zu systematisieren, erscheint zunächst plausibel, versucht sie doch, die unterschiedlichsten Aufführungsformen von Kunst in ihrer Interaktion mit dem Betrachter zu erörtern.⁴² Unabhängig von einem definitorischen Versuch über den Begriff der Installation, der gattungstheoretisch unklar bleibt, ist meines Erachtens wichtig, dass die Frage nach der Auswirkung der Integration verschiedenster Medien in das Konzept der Skulptur auf diese Medien selbst im Zentrum des Interesses stehen sollte. Zum einen kann die Analyse der kunstkritischen Literatur und deren Einfluss auf diese Wechselwirkung zwischen Fotografie und Skulptur Aufschluss geben. Zentral ist aber, den Wandel des Begriffes der Skulptur anhand komplexer Werkanalysen nachzuvollziehen.⁴³ Der historische Diskurs um das klassische Medium Skulptur hatte sich in den 60er Jahren zugespitzt, als eine Entgrenzung des Begriffes stattfand, die in der Folge in einen umfassenderen Begriff von Skulptur mündete.⁴⁴ Besonders für Haackes Ansatz scheint darüber hinaus interessant zu sein, wie sich diese Erweiterung als eine Art der Politisierung darstellt. Zwar lässt sich an dieser Stelle keine Revision ideologisch-politisch motivierter Refle-

³⁸ Vgl. Philips 2002, S. 313-316.

³⁹ Vgl. Krauss 1979, S. 42.

⁴⁰ Vgl. Buchloh 2006a.

⁴¹ Fischer-Lichte 2004, besonders S. 31-41.

⁴² Vgl. Rebentisch 2003.

⁴³ Eine umfassende Untersuchung über die Entwicklung der Skulptur als Gattungsbegriff nach den 1960er und 70er Jahren, zu der ich einen Beitrag zu leisten versuche, fehlt in der heutigen deutschsprachigen Forschungslandschaft meines Erachtens wohl auch deshalb, weil sich der Begriff in vielerlei Hinsicht, beispielsweise in Bezug auf neue Medien, gewandelt und angepasst hat. Hervorheben möchte ich jedoch die Arbeiten des Kunsthistorikers Friedrich Meschede (1990), aber auch diejenige Alex Potts' im englischsprachigen Raum; vgl. Potts 2000, darin insbesondere Kap. 7, S. 235-268.

⁴⁴ Vgl. Krauss 1977/1996 und Krauss 1979, S. 30-44.

xionen der Kunst der 60er bis 80er Jahre leisten. Wohl aber soll versucht werden, Haackes Werk auf die Integration verschiedener Ansätze hin zu untersuchen, um eine differenziertere Einsicht in die Entwicklung des Skulpturbegriffes der 60er Jahre zu gewinnen und Haackes Rolle darin zu spezifizieren. Dabei erhält die Übertragung des Konzeptes der Skulptur auf Medien wie das der Fotografie eine besondere Relevanz.

Um die These einer skulpturalen Fotografie im Werk Haackes zu untermauern, möchte ich beschreiben, wie eine skulpturale Ausrichtung fotografischer Produktion aussehen kann. Anhand der Produktion, Auswahl und Präsentation von Fotografien zeigt sich, wie sich im Zusammenspiel mit dem Betrachter deren ästhetische Wirkung entfaltet. Bei Überlegungen über die Art und Weise der Präsentation eines Objektes wie der Fotografie handelt es sich um ästhetische Überlegungen, die die Objekte auf ihre Wirksamkeit hin befragen. Künstlerische Intentionen können anhand entsprechender Inszenierungen abgelesen und in das Kalkül der Interpretation mit einbezogen werden. So verweisen uns unterschiedliche Präsentationen von Fotografien – etwa das Format, ein Leuchtkasten, das Plakat im Stadtbild – auf den Umstand, dass Fotografien in Räumen und in Bezug auf Räume präsentiert und gelesen werden. Das wird deutlich, wenn man beispielsweise an großformatige Fotodrucke auf Fassadenrüstungen denkt. In einer Spanne zwischen kleinformatigem Schwarz-Weiß-Abzug in einem Familienalbum und einem großformatigen Fotoplakat besteht ein Spektrum an Möglichkeiten der Funktion und Wirkung des fotografischen Bildes. Einen Gegenstand in einer Umgebung zu zeigen und somit auch mit der Umgebung, in der er gezeigt wird, korrespondieren zu lassen, impliziert eine räumliche Kompetenz jenseits einer rein auf das Abbild der fotografischen Repräsentation gerichteten Aufmerksamkeit. So verwundert es nicht, dass einer Öffnung für dieses Bewusstsein bei Künstlern und Theoretikern wesentliche Veränderungen im Konzept der klassischen Gattung der Skulptur in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vorausgegangen waren. Eine Öffnung der skulpturalen Didaktik für Materialien wie grafische Zeichen und reproduktive Technologien ermöglicht es, die skulpturale Erfahrung als Struktur auf diese zu transferieren und sie als Skulptur zu verstehen. Um den Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht zu sprengen, beschränke ich mich auf eine skulpturale Didaktik der Präsentation fotografischen Materials und beleuchte den historischen Moment, in dem sich die Fotografie als künstlerisches Medium etablierte, indem ihre journalistisch-investigativen und beweisführenden Momente als ästhetische Qualität entdeckt und reflektiert und zugunsten einer phänomenalen Reflexion überwunden werden. Das ‘fotografische Objekt’ emanzipiert sich von seiner Abbildhaftigkeit, und der Abzug von einem Negativ zeigt *sich* in einem gesellschaftlich mehr oder minder kodierten Setting, einer Galerie, einem Museum oder einem Fotomagazin. Eine Fülle von möglichen

Formen des Displays impliziert eine Fülle von Möglichkeiten, den gezeigten Gegenstand zu interpretieren und ihn auf eine Weise zu zeigen, die einen bestimmten Sinn- und Wahrheitsgehalt implizieren. Das Sichzeigen der Fotografie beeinflusst mithin dasjenige, was es zeigt. Das Konzept der skulpturalen Fotografie geht davon aus, Fotografie als Medium ihrer ikonischen Qualität zu betrachten ist, d. h. als Zeichen in seiner Phänomenalität, als dreidimensionales, materielles Objekt in einem räumlichen Setting. Denn im Verlauf der 1960er Jahre, während die Gattungsgrenzen zunehmend verschwammen und, einer konstruktivistischen Idee von Skulptur folgend, alle möglichen neuen Materialien und Zeichen zur Herstellung einer Skulptur herangezogen werden konnten, bekam auch die Fotografie einen immer stärker hervortretenden Bezug zu dieser räumlichen Umgebung. Die formalen Aspekte der Präsentation werden in Bezug zur räumlich-anthropometrischen Disposition des Betrachters gesetzt. Die Tatsache, dass der Betrachter sich räumlich zu einem Gegenstand positioniert und sich in Bewegung versetzen *muss*, um eine Allansichtigkeit von ihm zu erfahren – *per se* ein Gedanke skulpturaler Wahrnehmung –, wurde zu einem poetischen Feld, in dem der Betrachter und seine Perspektive auf einen Gegenstand gelenkt und so beeinflusst wurde. Der Blickwinkel, den die Fotografie einer Skulptur auf ebendiese eröffnet, ist ebenso Ausdruck eines Blickregimes wie der Blickwinkel auf eine Fotografie in einem skulpturalen Setting.⁴⁵ Die Fotografie nun auf diese Weise einzusetzen heißt für Künstler wie Haacke nicht etwa wie für Vertreter einer Konzeptuellen Fotografie, ihre Rückseite oder ihren Träger zu thematisieren, sondern es bedeutet, dass Fotografie zunächst als ebendiese Perspektivierung auf einen Gegenstand verwendet wird, wie Rosalind Krauss es versteht, wenn sie von einem „theoretischen Objekt“ spricht.⁴⁶ Die Analysen der formalen Mittel der Präsentation im Raum dienen jedoch darüber hinaus dazu, den Betrachter zu einer Bewegung im Raum zu veranlassen, die in der Relation zur Möglichkeit steht, den gezeigten Gegenstand körperlich zu erfahren. Welche Distanz und welches Engagement dabei notwendig ist, um die Perspektive auf einen Gegenstand einnehmen zu können, bleibt der kritischen Reflexion des Betrachters überlassen. Doch die Blickregie Haackes folgt einem ausgeklügelten System von Blickachsen, Dimensionen, dem Zeigen und dem Verbergen der Fotografie und des von ihr gezeigten Gegenstandes. Haacke setzt die Darstellung des Gegenstandes und die Präsentation in ein delikates Raumgefüge – in ein quasi virtuelles Erfahrungsgefüge.⁴⁷ Eigene fotografische Aufnahmen dienen Haacke ebenso dazu wie gefundene Archivmaterialien und dokumentarisches Material. Die Aufnahmen geraten in

⁴⁵ Hans Belting spricht in Bezug auf den fixierenden Blick der Fotografie von einer Skulptur Man Rays – *Objet à détruire* (1922) – als von einem „object to be destroyed“, d. h. als von einem „Objekt, dessen sich der [fotografische, Anm. d. Verf.] Blick bemächtigen“ will. Belting 2006, S. 125 f.

⁴⁶ Vgl. Krauss 1998, S. 15.

⁴⁷ Vgl. Branigan 1984.

einen räumlich konkreten wie ideologisch-abstrakten Zusammenhang und somit in den Sog der Befragung politischer Repräsentationsstrategien. Die vorliegende Arbeit versteht sich insofern als ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Skulptur, als dass sie Logiken fotografischer Präsentation historisch und theoretisch beleuchtet und anhand der Position Hans Haackes, einer skulpturalen Terminologie folgend, Logiken untersucht, die zu zeigen erlauben, dass die Fotografie eine Entwicklung von einem Medium der Evidenz hin zu einem Medium der Emergenz vollzieht.

2.1.3 Thema: Allegorie

Aufgrund der medialen *Mittelstellung* der skulpturalen Fotografie möchte ich mich dem Konzept im Werk Hans Haackes methodisch und theoretisch von zwei Seiten nähern: Die eine, die theoretische Seite, versucht ein Gerüst zu rekonstruieren, in dessen Rahmen die Entwicklung der Fotografie als eigenständiges Medium und die Rückwirkung der Fotografie auf die Skulptur möglich gewesen ist. Die integrative Figur für dieses intermediale Wechselspiel ist die Allegorie und die mit ihr in Verbindung stehenden Konzepte und Deutungen. Hier steht vor allem die Frage nach der Zeitlichkeit und der Partizipation des Betrachters am Werkgeschehen im Vordergrund. Für beide Aspekte, Zeitlichkeit wie Teilhabe, haben Fotografie und Skulptur zunächst recht unterschiedliche Antworten. Die Konsequenzen einer Veränderung im Konzept der Allegorie für das Werkverständnis Haackes zu beleuchten ist daher ein zentraler Teil des Vorhabens, die unterschiedlichen medialen Voraussetzungen in eine Analogie setzen zu können. Doch auch der Begriff der Allegorie selbst ist in diesem Zusammenhang nicht unproblematisch. Denn der Begriff der Allegorie wurde in den 80er Jahren in der Kunstkritik erneut aufgegriffen und, basierend auf zwei Positionen – derjenigen von Walter Benjamin und Paul de Man –, neu interpretiert. Es muss geklärt werden, in welcher Konnotation der Begriff auf Haackes Arbeiten Anwendung finden kann und welche Mechanismen er beschreibt. In der Frage der Zeitlichkeit der Allegorie und damit der Teilhabe des Betrachters am Werkgeschehen ist dabei der Begriff des Realen ein Schlüsselement, weil er eine Gegenwärtigkeit des Kunstwerkes beschreibt, die sich von der Darstellung ausgehend von ihr zu emanzipieren versucht.⁴⁸

Das Konzept der Allegorie mit dem der Systemtheorie zusammenzuführen bezweckt, diese Untersuchung auf die Frage des Einflusses einer poststrukturalistischen Theorie der Wahrnehmung der Kunst in den 60er Jahren zu konzentrieren und mit Hans Haackes Beschäftigung mit der Systemtheorie zu kontrastieren. Die kritische Frage, die wir angesichts der Quellen der Kunst-

⁴⁸ Hal Foster spricht von einem Realismus (der Darstellung), der in Anlehnung an Lacan aus der Angst vor einem „*troumatic* [sic!] real“, vor dem Aufscheinen traumatischer Ereignisse, Schutz bieten soll, jedoch dabei eben genau das Reale (the real) aufscheinen lässt, welches sich aus den Mitteln der Darstellung ergibt. Vgl. Foster 1996, insbesondere S. 138.

kritik und der Äußerungen des Künstlers stellen, muss lauten: Ist der Begriff der Allegorie von den postmodernen Akteuren der amerikanischen Kunstkritik konzeptuell so gedacht worden, dass der partizipative Anteil in Haackes Werken dadurch treffend beschrieben werden kann?

Eine Antwort auf diese Fragen wird in einer formal-ästhetischen Analyse zu suchen sein, wobei sich die vorliegende Arbeit im Wesentlichen auf die Befragung des Verhältnisses von Skulptur und Fotografie konzentriert. Die formale Entwicklung einer Strategie, die zwischen fotografisch-dokumentarischen und skulpturalen Ansätzen vermittelt, ist mit den Unterscheidungen im Konzept der Allegorie verwandt. Die unterschiedlichen Verweissysteme synthetisieren eine ästhetische Erfahrung, die im Spannungsfeld konkreter Erfahrung und kulturell kodierter Wissenskomplexe liegt.⁴⁹ Das Kunstwerk als Verweis auf ein Imaginäres einerseits und das Kunstwerk als Entität des Realen andererseits stellen zwei Pole eines Realen dar, das zwischen der Hier-und-Jetzt-Präsenz einer minimalistischen Skulptur und einer engagierten Institutionskritik der Konzeptkunst vermittelt. Es ist eine Bewegung zwischen einem theatralen Engagement und einer kritischen Distanz, in die der Betrachter versetzt wird. Hierfür sind sowohl fotografische als auch skulpturale Mittel, oder anders gesagt: semantische und phänomenologische Aspekte in der Wahrnehmung verantwortlich, die sich gegenseitig beeinflussen. Ihre Rückwirkungen aufeinander sind zu erörtern. Schließlich ist zudem ein dritter Aspekt des Realen relevant, nämlich der einer real existierenden politischen Wirksamkeit gesellschaftlicher Konventionen und institutioneller Strukturen auf die körperliche Erfahrung. Denn was auf der Seite einer abbildenden Fotografie auf ein Reales in einem dokumentarischen Sinne bezogen ist, wird auf der anderen Seite in ein Reales einer Wahrnehmungssituation überführt, die auf die Entwicklungen der Skulptur seit den 20er Jahren zurückzuführen ist und sich mit der Frage von Distanz und Engagement von Kunst in einem politisch gesellschaftlichen Sinne beschäftigt. Die Frage von Distanz und Engagement, die sich sowohl für das Konzept der Skulptur als auch für den Aspekt der dokumentarischen Fotografie stellen lässt, mithin die Frage nach deren konkret ästhetischer wie abstrakt gesellschaftlicher Wirksamkeit erschließt das Spannungsfeld, in dem Haackes skulpturale Fotografien zu untersuchen sind.

In einem letzten Schritt wird daher mit Hilfe einzelner, nach und nach genauer zu erschließender Kategorien einem Konzept skulpturaler Fotografie auf den Grund gegangen, wie es bei Hans Haacke vorzuliegen scheint. Einzelne Parameter wie Raum, Form, Blick, Bewegung und Engagement, die sich auf die Wahrnehmungssituation der Skulptur beziehen, werden in Haackes Arbeiten rekonstruiert. Verschiedenen Einflüssen soll dabei nachgegangen werden, wie der Fotografie von Skulptur, der Faktografie der russischen Konstruktivisten, der Foto-Konzept-

⁴⁹ Eine fruchtbare Perspektive auf die Frage des Medienbegriffes in diesem Zusammenhang bietet Seel 2000, S. 244-268. Siehe auch z. B.: Seel 2003, S. 175.

kunst, der Minimal Art, dem Bezug zu Marcel Duchamp und letztlich der Abgrenzung von modernistischen Gattungsdefinitionen durch einen Bezug auf systemtheoretische Überlegungen.

Letztlich trägt die Frage, ob sich aus einer von einem politischen Bewusstsein motivierten Beschäftigung mit der Systemtheorie heraus ein implizit formales Problem lösen lässt, das aus der Allegorie als Interpretationsinstrument für die Werke Haackes erwächst. Haackes visuelle Inszenierungen abstrakter Zusammenhänge in Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst und Politik, die sogenannten Real-Time Systems, werden stets im Kontext einer politisierten Kunst der 68er Generation gelesen. Die Betrachtung formaler Eigenschaften und ihre Diskussion blieb hinter dieser Politisierung der Arbeiten Haackes zurück, obwohl sie im Kern die Politisierung überhaupt ermöglichen. Einen möglichen Ansatz, der Politisierung auf den Grund zu gehen, sehe ich daher in der Betrachtung und der Reflexion des formalen Gebrauchs von Fotografie und von fotografischen Abzügen.

Ausgehend von diesen formalen Bedingungen des Gebrauches der Fotografie im Werk Hans Haackes, möchte ich daher zu einem strukturellen Verständnis seiner *politischen Kunst* kommen, die sich, von einer Referenz auf einen politischen Anlass gelöst, als ästhetische Kategorie der Skulptur verstehen lässt. Der Begriff des Politischen differenzierte sich im Kontext der 60er Jahre und nimmt Einfluss auf Haackes künstlerische Entwicklung. Jedoch lässt sich der Begriff des Politischen ebenso aus der Geschichte der Skulptur und deren Entwicklung in diesem Zeitraum ableiten. Zunächst wird daher der Gebrauch der Fotografie im Zusammenhang mit skulpturalen Arbeiten auf den Kontext der konzeptuellen Kunst zurückgeführt und die Besonderheiten einiger Arbeiten Haackes im Kontrast zu Künstlern beleuchtet, die sich zeitgleich mit skulpturalen Bedingungen und Möglichkeiten der Skulptur auseinandersetzen.⁵⁰

Die Verbindung Haackes als Neoavantgardisten zu avantgarden Vorbildern wird untersucht. Diese Verbindung wird ihm immer wieder zugesprochen, scheint jedoch bislang nicht eindeutig geklärt zu sein.⁵¹ Haackes Verhältnis zu konstruktivistischen Positionen der russischen Avantgarde kann hier angeführt werden, weil sich dort die entscheidenden Ansätze für die Herausbildung seiner Verwendung des Mediums Fotografie mit Bezug auf die Skulptur ergeben. Systemtheoretische Implikationen sind hierbei auf einer formalen Ebene bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben. Es wird in diesem Zusammenhang die These einer skulpturalen Verwendung von Fotografie stark gemacht, da sie aus der Auseinandersetzung mit dem Medium selbst, mit künstlerischen Vorbildern, mit Haackes Reflexion der Systemtheorie und einer dem Künstler eigenen Tendenz zur Verräumlichung kollektiver Erfahrungen resultiert. Die Beobachtung soll den Versuch stützen, die Auflösung der Gattung der Skulptur

⁵⁰ Vgl. Buchloh 2006a, S. 52.

⁵¹ Vgl. Buchloh 2006a, S. 46.

in intermediale Settings in den 60er Jahren nicht als Bruch, sondern als Konsequenz einer Rückwirkung zu sehen, die eine Integration der Dokumentation von Skulptur in ihren eigenen Produktionsprozess verfolgt. Daher ist die Entwicklung des skulpturalen Gebrauchs der Fotografie im Werk Hans Haackes nicht allein aus der Theorie der Fotografie stammenden Problemen konfrontiert, sondern muss auch Probleme des Skulpturendiskurses berücksichtigen. Das Problem dieser Integration scheint darin zu bestehen, dass der zweidimensionale Darstellungsmodus der Fotografie dem kategorialen Ausgangspunkt des Raumes als Konstante skulpturaler Ordnung entgegensteht. Möglich, dass sich daraus fundamentale Verschiebungen im Raumparadigma ergeben, die untersucht werden sollen.

Der dritte Aspekt skulpturaler Bedingungen ist wohl derjenige einer Raum-Form. Die anti-formalistische Einstellung Haackes, mit der er sich von einem modernistischen Kunstverständnis abzugrenzen versuchte,⁵² führte dazu, dass zwar formale Entscheidungen getroffen wurden, sich diese aber abgrenzend von einem selbstbezüglichen Formbegriff weg, hin zu einer faktografischen Prosa öffnen, die die fotografischen Bedingungen der Perspektive und der Operativität des Blicks in den Mittelpunkt rückten. Der daraus resultierende Formbegriff bei Haacke ist durch seine Operationalisierung geprägt, das heißt, von seiner Entkopplung von der sinnlichen Erfahrung. Form wird zu einer imaginären Gestalt und diese wiederum zu einem Prozess gekoppelter kognitiver Operationen im Raum.

Das so als kognitives Unterscheidungsvermögen identifizierte formale Verständnis, das Haackes Arbeit anspricht und seine Arbeit jenseits inhaltlicher Thematik eigentlich erst als politisch auszeichnet – weil es den einzelnen Betrachter zum Denken anregt – hat einerseits seine Wurzeln in einer konstruktivistischen Auffassung, die Haacke nicht zuletzt von seinem Lehrer Fritz Winter vermittelt wurde. Andererseits treibt Haacke den operationalisierten Formbegriff dabei so weit, dass die operationalisierte Form die Form der Arbeit konstitutiv mitbestimmt, d. h. dass sich eine gedankliche Form konkret im Material manifestiert.

Obschon Benjamin H. D. Buchloh die These einer faktografischen Skulptur bereits aufgestellt hat, gibt es einige blinde Flecken in seiner Argumentation, die ich durch Kontextualisierung und Vergleich mit anderen Künstlern schließen möchte. Während Buchloh Haacke eher als Epigonen ausweist, möchte ich auf Haackes Beschäftigung mit der Systemtheorie eingehen, die sein ästhetisches Modell schon früh, nachhaltig und originär beeinflusst. Es ist deswegen notwendig, Fotografie bei Haacke in seiner Gesamtheit als Bewegung zwischen zweidimensionaler Darstellung und räumlicher Präsentation als Bedeutungsträger von skulpturaler Di-

⁵² Über die Verräumlichung der Zeit sowie die „Verzeitlichung“ des Bildraumes im Konzept der ästhetischen Erfahrung vgl. Boehm 1992, S. 109 ff.

mension zu denken, weil dessen Gebrauch wesentlich auf Haackes Verständnis der Systemtheorie innerhalb eines phänomenologischen Ansatzes beruht.⁵³

2.2 Zur Kritik der Phänomenologie an der Systemtheorie

Die methodische Herangehensweise an die Arbeit Haackes und einiger seiner Zeitgenossen findet zumeist vor dem Hintergrund ästhetischer Konzepte, wie der Allegorie, der Modernismus- und Formalismuskritik sowie anhand kunsthistorischer Referenzen statt. In der vorliegenden Betrachtung möchte ich diese Ansätze integrieren und zugleich auf einen Begriff hinweisen, den Hans Haacke in seinen Arbeiten und in seiner gesamten Strategie so deutlich anspricht, wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation. Die Rede ist hier von seinem Bezug auf die Systemtheorie. Diese hat Haacke sowohl in seinen Arbeiten ausdrücklich rekonstruiert als auch kritisiert. Denn Haackes Auseinandersetzung mit ihr, so meine These, hat nicht nur Auswirkungen auf die Herausbildung seines künstlerischen Œvres, sondern sie grenzen sich durch ihren hohen Grad an Reflexivität vom formalistischen Mainstream seiner Zeit ab. Während der inhaltliche Bezug auf „Systeme“ vielfältiger Art recht leicht nachzuvollziehen ist – was zuweilen zum Vorwurf einer illustrativen Arbeitsweise führte –, stellt das Prinzip der Kontextualisierung als Analogon zur systemischen Grundunterscheidung „System/Umwelt“ in den Kern der Ausrichtung Haackes. Das Interesse an dieser systemischen Grundunterscheidung zeigt sich bereits in den *Fotonotizen* von 1959 und diese Arbeit kann durchaus als Grundsatzentscheidung für die weitere künstlerische Entwicklung gesehen werden. In meiner Perspektive auf das Werk Haackes gehe ich sogar so weit, zu sagen, dass Haacke die Grundunterscheidung System/Umwelt auf das Verhältnis von Fotografie und Skulptur überträgt, wodurch er Möglichkeiten der formalen Analogisierung zwischen den Medien eröffnet. Theoretische Ansätze aus beiden Handlungsfeldern müssen daher als relevante Bedingungen für das Werk Haackes akzeptiert und als spezifische Strategie Haackes interpretiert werden.

Die hier verfolgte Betrachtungsweise versucht, Haackes Beschäftigung mit der Systemtheorie und seinen grundsätzlich systemisch verstandenen Ansatz ernst zu nehmen und mit einem phänomenologischen Ansatz in Verbindung zu bringen, der für Minimal und Conceptual Art kanonisch geworden ist. Dieses Vorgehen mag theoretisch einige Hürden aufweisen. Am gravierendsten scheint die Schwierigkeit zu sein, die theoretische Anbindung der jeweiligen Werke vorzunehmen, nicht zuletzt aus dem Grund, dass die Phänomenologie an der System-

⁵³ „Die Raumwerdung der Zeit und die kontemplative Haltung der Welt gegenüber, so, wie Benjamin sie 1935 als Erfahrungsebene der Allegorie im deutschen Barock diskutierte, waren 1928 von Georg Lukács als wesentliche Faktoren der kollektiven Verdinglichung theoretisiert worden: ‘Der Mensch erscheint weder objektiv noch in seinem Verhalten zum Arbeitsprozess als dessen wesentlicher Träger, sondern er wird als mechanisierter Teil in ein mechanisches System eingeführt, das er fertig und in voller Unabhängigkeit von ihm funktionierend vorfindet [...]’“. Buchloh 2006b, S. 33, Anmerkung 5.

theorie eine grundsätzliche Kritik formuliert, die ihre mechanistische Anwendung des Konzepts der Beobachtung betrifft. Die Kritik zielt auf einen Mangel in der Grundunterscheidung ab, die in der Systemtheorie nie gelöst worden sei: nämlich die Frage nach dem Zustandekommen eines Systems. Diese kann durch seine Beobachtung allein nicht beantwortet werden und muss einer subjektiven Gegebenheit überantwortet werden.⁵⁴ Dies jedoch erscheint mir für Haackes Arbeiten, trotz der oftmals – und vielbeschworenen – diskursiven Offenheit und Unabgeschlossenheit seiner Werke genau der blinde Fleck zu sein, dem sich auch Haacke als Akteur im Kunstbetrieb nicht entziehen kann, wenn er den Kunstbetrieb beobachtet und kritisiert. Was jedoch Haackes Arbeiten zu leisten in der Lage sind, ist, sich diese Kritik der Phänomenologie an der Systemtheorie zu eigen zu machen und den ungelösten Konflikt, der durch diese Kritik initiiert wird, gewissermaßen als *basso continuo* für die Formulierung seiner eigenen Kritik zu nutzen.

In diesem Problemfeld kommt notwendig die Allegorie als Methode zum Tragen. Haackes Interesse an der Systemtheorie ist in erster Linie ein künstlerisches. Haacke geht es nicht um die Lösung eines theoretischen Problems der Philosophie. Vielmehr nutzt er es, um das Verhältnis von Kunst zu ihren kontextuellen Bedingungen ästhetisch zu erfassen. Im Bewusstsein, dass es ihm nicht möglich ist, diesem Verhältnis zu entkommen und eine Außenperspektive einzunehmen, fokussiert sich Haacke auf das Verhältnis des Werkes als Impuls zu einem institutionellen Kontext und auf die Rolle des Betrachters als Mitautor. Die Reflexion und Integration des Betrachters in das Kalkül der künstlerischen Gestaltung erfolgt dabei nicht nur aus einer systemischen Perspektive heraus. Vielmehr stellt sie ein Analogon zum Konzept der Allegorie als zu Interpretierendes dar. Das Phänomenale des Werkes wird als Momentum der Interpretation und kritischen Hervorhebung genutzt. Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass das Aufspüren impliziter systemischer Züge in den Phänomenen der Arbeiten Haackes den grundlegenden Dissens zwischen der Phänomenologie und der Systemtheorie nicht aufheben möchte. Vielmehr ist es interessant, sich Haackes grundsätzliche Haltung im Umgang mit Systemen anzuschauen und den Einfluss auf die Entwicklung seiner Skulpturen zu untersuchen, deren systemische Natur durch einen phänomenalen Zugang offenbart wird. Dies scheint mir ein wesentlicher Zug der Arbeitsweise Haackes zu sein, die seine Position umso bedeutsamer für seine Zeit werden lässt.

3. Aus Fotografie von Skulptur wird Skulptur mit Fotografie

3.1 Selbstbewusste Bildwerdung – Hans Haacke: *Condensation Cube* (1963)

⁵⁴ Stegmaier 2006, S. 49.

Zu Beginn möchte ich auf das Wechselverhältnis von Fotografie und Skulptur eingehen und betrachte dazu eine Arbeit aus einer entscheidenden Phase der Werkentwicklung Haackes. Die Arbeit entstand kurz nachdem Haacke in seiner Wahlheimat New York angekommen war. Anders als seine amerikanischen Kollegen und vielleicht sogar als einer der ersten im Umfeld minimalistischer Tendenzen wusste Haacke in dieser Phase die Eigenständigkeit des fotografischen Mediums zu nutzen. Denn für die Bildhauer der 60er Jahre war die Fotografie ein Mittel zur Vermittlung von Skulptur und insofern ein sekundäres Medium. Das erweitert Hans Haacke etwa in der Fotografie der Arbeit *Condensation Cube* (1963) (Abb. 11). Die Arbeit *Condensation Cube* stellt einen Plexiglaskubus dar (72 x 72 cm), der bis zu einer Höhe von wenigen Zentimetern mit einer Flüssigkeit gefüllt ist. Für den Druckaustausch zwischen dem Inneren und dem Äußeren befindet sich kurz über dem inneren Flüssigkeitsspiegel ein kleines Luftloch in der Plexiglaswand. Aufgrund des Unterschiedes zwischen Umgebungs- und Innentemperatur schlägt sich an der Innenseite des Kubus kondensierendes Wasser an den Plexiglaswänden nieder, wodurch die Plexiglasscheiben plastisch zu verorten sind.

Der Fokus der Fotografie von *Condensation Cube* liegt auf der Visualisierung der Plastizität des Plexiglaswürfels. Ohne die Wasserperlen an der Innenfläche des Plexiglaskubus wäre der Kondensationswürfel auf einer Fotografie nur eine Darstellung von hellen Linien vor einem dunklen Hintergrund. Die fotografische Abbildung stellt die Wahrnehmung räumlicher Distanz erst dann her, wenn sich Wassertropfen auf der Scheibe niederschlagen. Der Regelkreis zwischen gezeigtem Objekt und seiner Umgebung ist hier notwendige Voraussetzung für die visuelle Evokation dieser plastischen Manifestation mit den Mitteln der Fotografie. Das bedeutet, dass die Fotografie nicht allein Werkzeug zur Transformation der Skulptur in eine zweidimensionale Darstellung ist, sondern darüber hinaus dazu geeignet ist, Objekteigenschaften zu übernehmen, die den Betrachter in die Lage versetzen, eine Bestimmung der Gestalt der skulpturalen Arbeit zu leisten. Um die Überleitung vom Visuellen zum Plastischen zu ermöglichen, muss der Betrachter eine geometrische Grundform extrapolieren, die aufgrund ihrer objektivierbaren Struktur die *Vibration*⁵⁵ zwischen dem Innenraum und dem Außenraum des Kubus vermittels Wassertropfen zu evozieren vermag. An der Arbeit *Condensation Cube* (1963/65) kritisiert Buchloh, dass die Arbeit, im Gegensatz zum phänomenologischen Ansatz eines Robert Morris, ein System lediglich illustriert:

⁵⁵ Der Begriff des Kalküls erscheint mir zentral für die systemische Perspektive, mit der Haacke arbeitet. An geeigneter Stelle möchte ich auf die Konstruktion des Begriffes genauer eingehen. Zum Verständnis soll zunächst genügen, dass mit Kalkül zunächst nicht der Kern strategischen Handelns, sondern rein strukturell ein kalkulatorischer Prozess von Inklusion und Exklusion gemeint ist, vergleichbar mit einem binären Code. Mehr dazu unten, Kapitel 3, S. 71.

If Morris shifts the viewer from a mode of contemplative specularity into a phenomenological loop of bodily movement and perceptual reflection, Haacke replaces the once revolutionary concept of an activating ‘tactility’ in the viewing experience by a move to bracket the phenomenological within the determinacy of ‘system’. For his work now suspends Morris’s tactile ‘viewing’ within a science-based syntagm (in this particular case that of the process of condensation and evaporation inside the cube brought about by temperature changes due to the frequency of spectators in the gallery).⁵⁶

Haacke, so Buchloh, ersetze das von Morris gesetzte revolutionäre Konzept einer aktivierenden Taktilität in der Seherfahrung durch eine Bewegung, die das Phänomenologische innerhalb der Begrenztheit eines Systems einklammert. Daher hebe Haackes Werk nun das taktile Sehen innerhalb eines wissenschaftsbasierten Syntagmas auf. Ich denke, dass diese Lesart nur insoweit tragfähig ist, wie die Arbeit als reine Skulptur rezipiert und nicht auf die spezifische Funktion ihrer Visualität hin tatsächlich untersucht wird. Denn, betrachtet man die Skulptur des Plexiglaskubus im gemeinten Sinne im Austausch mit der Umgebung, in welcher sie ausgestellt wird, als Gestalt eines Prozesses und die herunterlaufenden Wassertropfen auf der Innenfläche des Plexiglaskubus, in all ihrer möglichen Metaphorik, als Manifestation dieser Gestalt, muss man der Funktion der Tropfen als Mittler zwischen einer visuellen und einer taktilen Ebene gewahr werden und kann sich somit erst der tendenziell haptischen Qualitäten des Kubus bewusst werden (Abb. 12).

Während Buchlohs Kritik, in einer Rückbesinnung auf Sol LeWitts an Saussure orientierten sprachanalytischen Ansätzen, der Ebene der Rezeption als Teil des Werkes der Arbeit *Condensation Cube* (1963/65) wenig Beachtung schenkt, werden auch – und hier kommt der entscheidende Unterschied der künstlerischen Haltung Haackes zu der Morris’ zum Ausdruck – die mit der Arbeit einhergehenden metaphysischen Implikationen überblendet. Haackes Strategie, einen Gegenstand nicht nur in einer Endlosschleife der Differenzierung zur Disposition zu stellen, sondern ihn in einer grundlegenden fragenden Haltung mit Hilfe eines wissenschaftlich basierten Syntagmas zu beleuchten, bietet dem hermeneutischen Zugang einen festen Dreh- und Angelpunkt an. Insofern mag es hier eine Begrenztheit des Möglichkeitsspektrums im Werk Haackes geben, jedoch dient diese Begrenzung dazu, der Totalität einer bloßen ‘Erfahrungskunst’ zu entgehen und ein distanzierendes Moment in die Situation der Wahrnehmung einzubauen. Den Anspruch, Kunst könne alles und habe auf alles eine Antwort, erteilt Haacke mittels der mechanistischen Implikation eines Möbiusbandes einer paradoxen Differenzierung eine Absage indem er auf diese Weise die Begrenztheit einer subjektiven Perspektive thematisiert. Für dieses spricht auch, dass trotz Abbildhaftigkeit auf der Ebene des fotografischen Ob-

⁵⁶ Buchloh 1990, S. 134.

jektet eine Figur-Grund-Beziehung hinterfragt wird, weshalb in der Fotografie nicht allein von einer Visualisierung eines wissenschaftlichen Konstrukts gesprochen werden kann, wie Buchloh dies behauptet.

Zur Verdeutlichung vergleichen wir die Fotografie des *Condensation Cubes* (1963/65) mit Fotografien skulpturaler Arbeiten, die Haacke nur wenige Jahre zuvor aufgenommen hat. Vier Jahre nach Hans Haackes ersten fotografischen Arbeiten, er war in der Zwischenzeit (1961–62) in Paris, kam Haacke 1963, ausgestattet mit einem Fulbright-Stipendium, in New York mit Künstlern wie Robert Morris und Yvonne Rainer in Berührung. Haacke beginnt mit den so genannten *Condensation Pieces*, wie zum Beispiel dem *Condensation Cube* (1963/65). Diese Arbeit hat Haacke bereits 1963, im Jahr seiner Ausstellung im Lincolner De Cordova-Museum, konzipiert. Ausgeführt und präsentiert hat er sie jedoch erst 1965 in der Galerie Haus am Lützowplatz in Berlin zur Ausstellung „Wind und Wasser“⁵⁷, datiert auf 1964. Die Datierung ist nicht ganz unwichtig, denn sie markiert infolge der Erfahrungen in den Vereinigten Staaten vollzogene, teilweise Abkehr Haackes von einem Kunstbegriff, der bis dahin vom humanistisch-holistisch ausgerichteten ZERO um Heinz Mack und Otto Piene und der anarchischen Groupe de Recherche d'Art Visuel in Paris geprägt war.⁵⁸ Mit Plexiglas hatte Haacke schon 1963 erste Experimente durchgeführt.⁵⁹ Von einer dieser Arbeiten, *Les Couloirs de Marienbad* (1962), ist eine Fotografie veröffentlicht, die im Hinblick auf die Fotografie des Kondensationswürfels aufschlussreich ist (Abb. 13). Sie verdeutlicht den Sprung, der innerhalb des Jahres 1963 in Hans Haackes Werk in Bezug auf die fotografische Interpretation seiner Arbeiten stattfand. In der Arbeit *Les Couloirs de Marienbad* (1962) sehen wir noch sehr deutlich die Phase eines Materialexperiments im Medium der Skulptur, wie sie für die ZERO-Bewegung nicht untypisch ist. Eine quadratische und in regelmäßigen Abständen durchlöchernde Plexiglasplatte ist mit Metallstiften über einer polierten Metallplatte angebracht. Assoziationen zu den Skulpturen Brâncușis kommen hierbei ebenso auf⁶⁰ wie die durch den Titel angezeigte Verbindung zu Alain Resnais' Film *L'année dernière à Marienbad* (Letztes Jahr in Marienbad) (1961), der zwei Jahre zuvor in den Kinos erschienen war und dessen in der damaligen Filmwelt aufsehenerregende Filmsprache sich formaler Aspekte der Skulptur bediente.⁶¹ Der

⁵⁷ Haacke Kat. 1965.

⁵⁸ Vgl. Burnham 1976, S. 127 f.

⁵⁹ Die erste Ausstellung war „New Experiments in Art“, De Cordova Museum, Lincoln, MA. Vgl. Haacke Kat. 2006, S. 84.

⁶⁰ Die Auseinandersetzung mit der kinetischen Skulptur der Nouveaux Réalistes sowie der Erneuerungswille der visuellen Kunst durch die Groupe de Recherche d'Art Visuel (1960–68) um Julio de la Parca, François Morellet und Horacio Garcia Rossi mag mit diesem Phänomen in Zusammenhang stehen. Vgl. Zimmermann 2002, S. 284 ff. Beide Kunstrichtungen stehen in indirektem Zusammenhang zur Entwicklung Haackes, der sich vor seiner Übersiedlung in den USA in Paris aufhielt, wo er sie verfolgt haben wird.

⁶¹ Jacobs 2015, S. 92 ff.

Titel der Arbeit *Les Couloirs de Marienbad* bezieht sich auf die Kamerafahrten durch die langen Flure süddeutscher Barockarchitektur. Diese reich ornamentierten, mit Kristall und Licht durchfluteten Flure stehen in einem assoziativen Zusammenhang mit den Skulpturen der ZERO-Bewegung und bildeten die Kulisse für eine progressive Schnitt- und Erzähltechnik des Filmes. Die Technik der Montage von Bild und Ton, eine paradox und surreal konstruiert anmutende Fragestellung des Filmes sowie die Aufforderung an den Betrachter, sich an der Suche nach der Antwort auf eine Frage zu beteiligen, sind sämtlich Strategien, die auch Haacke in seinen Skulpturen aufgreift. Sie werden vom Regisseur explizit als skulpturale Eigenschaften aufgerufen. Es stellt sich die Frage, inwieweit man, wenn sich im Falle von *L'année dernière à Marienbad* (1961) von einem „skulpturalen Film“ sprechen lässt⁶², im Falle von *Les Couloirs de Marienbad* (1962) von einer filmischen Skulptur sprechen kann. Immerhin stellt die Arbeit eine direkte Reaktion auf den Film dar: Eine spiegelnde und eine weitere, das Licht brechende Ebene, die zueinander in Beziehung gesetzt sind und doch aus jeder Perspektive ein neues Spiel von Licht und Schatten ergeben, korrelieren mit der Montage sukzessiver Perspektiven im Film.⁶³ In der Fotografie der skulpturalen Arbeit soll der Umsetzung skulpturaler Fragestellungen im Medium des Filmes nachgespürt werden. Wie das zahlreich wiedergegebene und für den Film ikonisch gewordene Still (Abb. 14), in dem eine Perspektive auf den Park gezeigt wird, in dem die Spaziergänger zwar Schatten auf den sandigen Boden werfen, die angeordneten Buchsbaumpyramiden jedoch nicht, so ist auch in der Fotografie von *Les Couloirs de Marienbad* (1962) die Verschränkung zweier verschiedener Zeitordnungen zu beobachten, die eine dritte, den Fokus auf die Phänomenalität legende Perspektive hervorhebt, die eine Betrachterperspektive vorschlägt.

Haacke versucht diese beiden Ebenen in seiner Arbeit auf skulpturale Weise umzusetzen, indem er zwei unterschiedliche Ebenen in der Struktur der Skulptur etabliert. Die eine ist eine spiegelnde Metallplatte als Basis. Die andere ist eine rasterartig durchbohrte dicke Plexiglasplatte, die mit einigem Abstand durch Metallstifte an der Metallplatte befestigt ist. Durch unterschiedliche Perspektiven kommen, wie bei einer genagelten Arbeit Günther Ückers, die verschiedensten grafischen Muster zustande. Die Vermittlung einer solchen Perspektive durch die Fotografie setzt dabei, wie es auch dem Film gelingt, auf die Mittel des Einzelbildes, um den ganzen, offenen Prozess dieser Perspektiveinnahme in sich gerinnen zu lassen. Die quadratische Plexiglasplatte der Skulptur ist im fotografischen Abbild zentriert und diagonal dargestellt. Durch die Stärke des Plexiglasses sowie die regelmäßigen Bohrungen entsteht ein Spiegel- bzw. Schattenmuster auf dem polierten Metallfeld und dem hellen Hintergrund der Fotografie.

⁶² Jacobs 2015, S. 97 ff.

⁶³ Vgl. Schaub 2003, S. 172.

Die Skulptur macht dadurch insgesamt den Eindruck, als würde sie gleich einem abstrakten Mavignier'schen Punktraster (Abb. 15) in einem leeren Raum schweben⁶⁴: Ein flächiges Ornament wird in den Raum der Skulptur gestellt und durch die Fotografie in die Zweidimensionalität zurückübersetzt – die wechselseitige Beeinflussung, die hier im Fokus steht, ist nicht diejenige zwischen Skulptur und Umgebung, sondern zwischen den einzelnen Teilen innerhalb der Skulptur. Das fotografische Einzelbild, diese Wechselwirkung zwischen den Ebenen einfangend, wirkt als eine Art Impuls für einen imaginierten Rundgang, als ein „ästhetisches Momentum“⁶⁵, wie es auch das Still aus dem Film einfängt und dabei zugleich Vergangenheit und Zukunft in einem Moment der Gegenwart gerinnen lässt.

Blicken wir unter diesem Aspekt auf die Fotografie des Kondensationswürfels – die hier gezeigte Aufnahme verwendete Haacke sowohl im Katalog seiner Retrospektive im Jahre 2006⁶⁶ als auch im Katalog der ersten Publikation in der Galerie Schmela in Düsseldorf 1965 –, so hat die Vermittlungsebene der Fotografie hier selbst eine autonome ästhetische Dimension.⁶⁷ Wir sehen in der Aufnahme des *Condensation Cubes* ebenso eine schwebende geometrische Form wie in der zuvor beschriebenen von *Les Couloirs de Marienbad*. Geometrische Grundformen dominieren die Aufnahme. Nehmen wir Haackes Beschreibung zu Hilfe, stellt sich die Intention der Aufnahme jedoch nicht allein auf der formalen Ebene dar:

Ich habe etwas Wasser in durchsichtige Plastikbehälter einfacher stereometrischer Formen gefüllt und sie versiegelt. Lichteinfall erwärmt das Innere der Kästen. Da die Innentemperatur immer größer ist als die Temperatur ihrer Umgebung, kondensiert das eingeschlossene Wasser. [...] Die Schnelligkeit ihres Wachstums [nämlich der Wassertropfen, Anm. d. Verf.] hängt von der Intensität und dem Winkel des Lichteinfalls ab. Auch Luftzug in der Umgebung [sic!] spielt eine Rolle. [...] der Kondensationsprozess nimmt kein Ende. Die Verhältnisse sind einem lebendigen Organismus vergleichbar, der flexibel auf seine Umgebung reagiert.⁶⁸

Haackes Verwendung der Installationsansicht von *Condensation Cube* verweist darauf, dass sie ein Mittel zur Reflexion der Wirkung des skulpturalen Gegenstandes in seiner Umgebung ist. Im Gegensatz zu der Aufnahme von *Les Couloirs de Marienbad* versucht die Fotografie die oben beschriebenen Prozesse des Austausches mit der Umgebung zu thematisieren. Haacke unternimmt dies mit den Mitteln der Fotografie. Der nahezu formatfüllende, mit der Oberkante etwa in Augenhöhe abschließende Plexiglaskubus ist in einer dunklen Umgebung auf einen

⁶⁴ Vgl. Schmied (Hg.) 1968, S. 38.

⁶⁵ Rudolph 2015, S. 60.

⁶⁶ Vgl. Haacke 1965/2006a, S. 85.

⁶⁷ Vgl. Goldstein 2004, S. 210 f.

⁶⁸ Haacke 1965/2006a, S. 85.

hölzernen Sockel gestellt. Das Licht eines Strahlers ist von links oben auf das Objekt gerichtet. Die zahlreichen Reflexionen auf dem Wasserspiegel im Innern des Kubus, in den Tropfen und Laufspuren des kondensierenden Wassers sowie auf der glatten Oberfläche und den Schnittkanten des Plexiglases bieten dem Auge ein komplexes Verwirrspiel zwischen dem Innen und Außen des Objekts an. Wie die Kondensationstropfen des Wassers und die Innentemperatur des Kubus mit der Umgebung in ständigem Austausch stehen, so vexiert auch, durch die formatfüllende Ansicht und die dunkle Umgebung, das Vorne und Hinten und das Innen und Außen des Würfels im Laufe der Betrachtung.⁶⁹ Die Transformation des Prozesses von der vierten Dimension der Zeit in die zweidimensionale der Fotografie durch das Oszillieren von Hinter- und Vordergrund einerseits und der plastizitätgebenden Erscheinung der Wassertropfen andererseits markiert die Durchdringung des Visuellen durch das Prozessuale und Skulpturale. Im Gegensatz zur Darstellung von *Les Couloirs de Marienbad* (1962), in der die optische Gestalt der Skulptur als Material mit seinem Schattenspiel auf einer Fläche im Vordergrund steht, findet der Tausch zwischen Figur und Grund beziehungsweise der Tausch von skulpturalem Rezeptionsmodus und visueller Erscheinung im Objekt der Fotografie von *Condensation Cube* statt. Zudem wird von einem Geschehen abstrahiert, das nunmehr metaphorisch dargestellt ist: Es ist die Beziehung zwischen dem Ort der Arbeit und seiner Umgebung, um es mit den Worten Carl Andres zu sagen.

Diese Formulierung Andres lässt uns auf die Unterscheidung der Systemtheorie von System und Umwelt zurückkommen. Das Visuelle und das Plastische wird miteinander in Beziehung gesetzt, wenn wir die Fotografie nicht mehr allein als Abbildung, sondern als visuelles Objekt betrachten. Visualität ereignet sich dann in der Umgebung des Plastischen. Dem anti-formalistischen Beschreibungsansatz Haackes einer „Vibration“⁷⁰ entspricht die Oszillation zwischen einem Außen und einem Innen, zwischen einer plastischen Form und seiner zweidimensionalen Gestalt. Sie drückt sich im Austauschprozess zwischen Skulptur und Umgebung in der Fotografie aus. Da die Fotografie im Zentrum der ihr eigenen Abbildungskonvention diese selbst überwindet und eine eigene skulpturale Qualität entwickelt, kann sie diesen Austausch darstellen.

Die Fotografie von *Condensation Cube* (1963/65) steht für eine Verbildlichung skulpturaler Bedeutung und schließt den Kreis zwischen der Interpretation einer räumlichen Arbeit durch

⁶⁹ Man könnte sagen, dass hier der Prozess des Austausches bzw. des Kondensationsvorganges der Luftfeuchtigkeit an der Plexiglasscheibe die Matrix für diese kompositorisch-strukturellen Entscheidungen sowohl der skulptural-haptischen wie der fotografischen Abbildung vorgegeben hat: bewusst wird eine Drehung des Skulpturenkörpers zur Bildebene gesucht, um das Vexieren der verschiedenen räumlichen Ebenen des Kubus, der Figur-Grund-Beziehung, zu evozieren und somit den Prozess des Austauschs von Innen und Außen im Bild der Fotografie umzusetzen.

⁷⁰ Haacke 2006, S. 82.

die Fotografie und ihrer darstellenden Mittel. Der Raum des Kubus wird erst durch die Visualisierung des Austausches von inneren und äußeren Bedingungen deutlich. In diesem Fall sind es die 'allegorischen Wassertropfen' an der Innenseite eines Plexiglaskubus, die ein systemisches Raumkonzept formal in eine visuelle Raumillusion übersetzen und zugleich markieren. Und dies ist nicht genug. Weil Haacke den konkreten Austausch zwischen dem Innenraum und dem Außenraum des Plexiglaskubus nicht körperlich, sondern visuell erfahrbar macht, funktioniert die Erfassung der abstrakten Bedeutung erst über die Visualität der Fotografie. Diese wird durch die Wassertropfen von einem rein grafisch-flächigen Diagramm in eine illusionistische Raumkonstruktion transformiert. Das heißt, der Prozess der Kondensation, also der Prozess des Überganges von einem gasförmigen in einen flüssigen Stoff, steht als eigentliches, skulpturales Sujet im Mittelpunkt. Die Form des Plexiglaskubus bietet hierzu lediglich den modellhaften Rahmen, wie es auch die zahlreichen anderen Formen von „Wetterkästen“ belegen. Damit soll aufgezeigt sein, wie die Fotografie als Mittler für abstrakte Inhalte eines Objektes fungieren kann.⁷¹

Wir haben bereits angedeutet, dass formale Momente der Allegorie in den Arbeiten Haackes angelegt sind. Wir werden weitere Argumente für den allegorischen Charakter der Arbeiten Haackes sammeln. Doch zunächst wollen wir bei der empirischen Seite der Arbeiten bleiben. Was Krauss jedenfalls für die Kunst etwa Donald Judds diagnostiziert, ist eine erhöhte Sinnlichkeit, die damit den Kern einer Kunst trifft, die nicht nur in visuellen, sondern auch in kinästhetischen und peripatetischen Wahrnehmungsmustern Referenzen enthält.⁷² Fraglich ist nun, warum der illusionistische Raum des fotografischen Zeichens im Zusammenhang einer erhöhten Sinnlichkeit eine besondere Rolle spielen sollte, die für das Werk Haackes als Produktivkraft ausgemacht werden könnte. Dies ginge nur, wenn man das Referenzsystem des fotografischen Zeichens nicht in sekundärer Weise versteht, sondern den fotografischen Abzug als Zeichen im Raum. Denn die ästhetische Wirksamkeit der Fotografien in Haackes Werk besteht in der Korrespondenz zwischen visueller und räumlicher Erfahrung. Die Arten der Wahrnehmung von Skulptur in ihrer sinnlichen Gesamtheit bekommen damit eine immer bedeutendere Rolle. Visuelle Impulse sind im skulpturalen Setting wichtige Orientierungsmarken für dessen Erfahrung im eigentlichen Sinn.

Die visuelle Distanz und das räumliche Engagement spielen in dieser Form der skulpturalen Wahrnehmung, wenn auch unterschiedliche, so doch gleichermaßen bedeutsame Rollen, wie Meschede anhand der Fotografien und Zeichnungen von Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970) (Abb. 16) herausarbeitet: Smithson geht es um den Ausdruck von „Entfernung und

⁷¹ Vgl. Krauss 1998, S. 15.

⁷² Krauss 1966/1995, S. 232-238.

Abwesenheit einer skulpturalen Arbeit“⁷³, also darum, etwas Abwesendes darzustellen, das über das „wahrnehmende Sehen hinaus alle Sinne zur Erkenntnis aktiviert.“⁷⁴ Smithsons Fotografien der Erdschnecke funktionieren im Grunde wie die Fotografien Haackes. Sie sind Ausschnitte aus einem raumzeitlichen Prozess der Wahrnehmung. Doch Haacke bezieht den visuellen Impuls nicht allein aus der konkreten skulpturalen Situation, sondern aus der abstrakten Räumlichkeit eines rekonstruierten Kontextes.

Bei Smithson passiert etwas vollkommen Anderes als bei Haacke, im Grunde fast etwas diametral Entgegengesetztes: Künstler wie Smithson, Kosuth oder Huebler (aber auch Baldessari) untersuchen die kulturellen Zurichtungen des „Außenraumes“ und erfassen diese wie eine Skulptur, mittels Beschreibungen, Zeichnungen und sprachlicher Konnotationen. Sie präsentieren diese Rezeptionsmöglichkeiten eines Gegenstandes als Skulptur. Die Beziehung der Arbeit zur Umgebung bekommt eine ähnliche Dimension, wie z. B. in Carl Andres Arbeit *Joint* (1968) (Abb. 17). Im Falle Haackes verweist die Arbeit jedoch sowohl auf den umgebenden konkreten Raum wie auch auf sich selbst, sowohl auf den konkreten Raum als auch auf ihn als Bedeutungsträger. Gemeinsam ist diesen Strategien Haackes, Hueblers oder Andres, dass sie mit skulpturalen Mitteln Zweifel am Prinzip der Repräsentation anmelden.

Der Raum in der Arbeit *Joint* (1968) von Carl Andre ist der Außenraum. Andres Arbeit besteht aus örtlich vorgefundenem Material. Die Grashalme werden wie ‘Schnitte’ gesammelt und zu Heuballen zusammengefügt. Im Falle Haackes bekommt der Begriff des Environments eine weitere Dimension hinzu: Das erste ist, dass die kulturelle Bedeutung der Umgebung in ihren konkreten Erfahrungsebenen hervorgehoben wird. Zweitens ist das Bedeutete zudem ein abstrakter Ort, ein Gegenstand, auf welchen zwar durch die verwendeten Materialien verwiesen wird, der sich aber erst durch deren Interpretation erschließt. Haacke fasst es in einem Vortrag zu Public Art folgendermaßen zusammen: “You know the term ‘site-specific’. I like to stress that the site-specificity of many of my works is not restricted to architectural or other physical conditions in which I am invited to work and exhibit.”⁷⁵ Drittens hat diese Anspielung auf Robert Smithsons Beschreibungskategorie der *site-specificity* für die Werke Smithsons selbst aber auch vieler weiterer Neoavantgarden zwei Dimensionen.⁷⁶ Zum einen ist sie eng mit der Strategie der Kontextualisierung verbunden, da durch diese nicht nur der Werkcharakter, sondern auch die Institution, also das Umfeld thematisiert wird, in welchem die Arbeit gezeigt wird. In der *site-specificity* ist zudem noch auf den Entstehungsprozess vor Ort sowie auf die Verwendung von Materialien hingewiesen, die aus der Umgebung stammen. Für die

⁷³ Meschede 1990, S. 102.

⁷⁴ Meschede 1990, S. 102.

⁷⁵ Haacke 1997, o. S.

⁷⁶ Vgl. Krystof 2006, S. 231.

Arbeit Haackes resultiert daraus, dass dieser Raum für ihn stets ein abstrakter Raum ist und dadurch die Arbeit auf eine Metaebene referiert, welche durch diese Referenz – zwar als Abstraktum – letztlich konkret erfahrbar gemacht wird, ohne, dass sich die Materialität aber unmittelbar aus einer physikalischen Umgebung speist: “At least as important for me is the social and political context. As a matter of fact, I would go so far as to say that, in addition to a traditional artist’s use of materials like bronze, canvas, paint, etc., I also use the social and political context as my material.”⁷⁷

Während bei Andre abstrakte und konkrete Erfahrung zusammenfallen, werden beispielsweise bei Douglas Huebler die Kategorien Innen und Außen so weit wie nur möglich voneinander entfernt. Die Zeichenvermitteltheit wird dezidiert dazu genutzt, die Vermitteltheit der Erfahrung so klar wie möglich herauszustellen. Dies zeigt sich auch bei Haacke. Entscheidend ist hier, dass die räumliche Beziehung der Arbeit zu ihrer Umgebung, auf einer Analyse des soziopolitischen Kontextes basierend, eine mechanische Wirkbeziehung zwischen Kunstwerk und unmittelbarer Umgebung sowie dem Kunstwerk und dem Betrachter postuliert. Die Umgebungen werden zu Kontexten. Von ihnen wird mechanisch abstrahiert. Auf diese Weise wird die Kategorie „environment“ zum „site“, also zu einer spezifisch artikulierten Umgebung, die ohne die Arbeit nicht konkret wahrnehmbar wäre und die unmittelbar den Betrachter intern situiert. Dies geschieht nicht wie bei Smithson in einem indexikalischen Verhältnis der Fotografie zu einem Geschehen oder Erscheinen, sondern im Moment der Wahrnehmung qualitativer Eigenschaften der Arbeit. Diese mechanistische Strategie lässt Haacke gleichermaßen als konzeptuellen Künstler wie auch als Vertreter der Minimal Art erscheinen.

Robert Morris hat für die formalen Eigenschaften von Objekten den Begriff der Struktur stark gemacht und die Strukturen in den Medien selbst lokalisiert. Es „wurde allmählich offenbar, daß das strukturelle Element im Wesen der buchstäblichen Eigenschaften des Trägers zu lokalisieren ist“⁷⁸, dass es also nicht um Kompositionen oder Narrative ging, sondern um strukturelle Eigenschaften des Gegenstandes, des Trägers selbst. Der Träger – im Fall der Fotografie von *Condensation Cube* (1963/65) der fotografische Abzug – ist zweidimensional, worauf die Linien der Schnittkanten des Plexiglaskubus verweisen. Diese Strukturen sind es also, die den Gegenstand der Kunst bezeichnen. Es sind Strukturen, die den Materialien inhärent sind, sie müssen aber doch durch einige wenige Eingriffe hervorgehoben und wahrnehmbar gemacht werden, und zwar, laut Morris, nicht allein visuell, sondern vor allem skulptural – also taktil. Der Kritiker Clement Greenberg bemerkte, dass sich diese nichtretinale Kunstauffassung wie die Katze in den Schwanz beiße, wenn „man die Substanz zu etwas ausschließlich

⁷⁷ Haacke 1997, o. S.

⁷⁸ Morris 1966/1995, S. 93.

Optischem“ mache und „die Form, ob in der Malerei, Skulptur oder Architektur, zu einem integralen Bestandteil des umgebenden Raums“ gehöre, denn sie führe „den Anti-Illusionismus zu seinem Ausgangspunkt zurück. Statt einer Illusion von Dingen bietet man uns nun die Illusion von Modalitäten an: dass nämlich Materie körperlos und schwerelos sei und dass sie nur optisch existiere, wie eine Fata Morgana.“⁷⁹ Morris begegnete dieser Kritik bekanntlich mit dem Argument, dass er klar die visuelle Anlage der Malerei und deren Träger, wie Farbe oder Leinwand, von den Materialien der Skulptur unterschied und diese Unterscheidung wichtig ist, um zu verstehen, dass Skulptur von dem Vorwurf des Illusionismus im Grunde nie betroffen gewesen sei, wie es die Malerei war⁸⁰, und es sich damit auch im Konzept der Skulptur nicht um eine visuell autonome Form, wie von Greenberg verstanden, handele, sondern eben um interdependente Strukturen. Da sich diese von Greenberg geforderte Autonomie „nicht [einmal] in den Arbeiten des größten amerikanischen Bildhauers, des späten David Smith“,⁸¹ realisieren ließ und selbst die Autonomie der Farbe, die Michael Fried ins Feld führt, weil sie sich von der Form abhebt, nur eine Frage der Oberfläche ist und daher, so Morris, „optisch“ und nicht „skulptural“ sein konnte, so mussten Maßstab, Proportion, Form und Masse jene skulpturalen Eigenschaften sein, mit denen sich die Künstler auseinandersetzen sollten, weil diese „physisch seien.“⁸² Eben damit könnte auch die Visualität der Wassertropfen im *Condensation Cube* (1963/65) (Abb. 12) von Haacke erfasst werden, denn dieser Wasserschleier enthüllt die Abbildhaftigkeit der Darstellung, die ansonsten flach, opak und nicht perspektivisch erscheinen würde. Zwar verwendet Morris, wie auch Greenberg, den Begriff der Form, führt jedoch aus: „Allerdings existieren doch gewisse Formen, die, wenn sie schon nicht die zahlreichen relativen Sinneseindrücke von Farbe und Textur, Maßstab und Masse usw. negieren, doch keine deutlich voneinander getrennten Teile für jene Beziehungen aufweisen, die sich im Sinne von Formen etablieren“.⁸³ Durch Formen könnten Beziehungen zwischen Material und Masse thematisiert werden. Diese sogenannten „unitary forms“⁸⁴, die einheitlichen Formen also, können bis auf den Kubus reduziert, aber auch komplex sein. Die einheitlichen Formen stellen, so Morris, den „wichtigsten Wert der Skulptur“ dar.⁸⁵ Was diese Formen als Anzeiger von Beziehungen zwischen den physischen Eigenschaften legitimiert, ist ihre Intelligibilität, sprich: ihre Denkbare auf Grund einer Regelmäßigkeit, die den physisch wahrnehmenden Menschen jenseits seiner visuellen Wahrnehmungsfähigkeit dazu bringt, ihre Ganzheit und Allansichtig-

⁷⁹ Greenberg 1958/2009, S. 264.

⁸⁰ Vgl. Morris 1966/1995, S. 93.

⁸¹ Morris 1966/1995, S. 94.

⁸² Morris 1966/1995, S. 96.

⁸³ Morris 1966/1995, S. 97.

⁸⁴ Morris 1966/1995, S. 99.

⁸⁵ Morris 1966/1995, S. 100.

keit aus jeglicher Perspektive und Momenthaftigkeit des Anblicks zu erschließen, etwa, dass man eine Vorstellung hat, wie ein Kubus aussehen würde, wenn man ihn visuell betrachtend umkreisen würde. Diese konstruktivistische Haltung und kognitionstheoretische Ansicht bezeichnete etwa Jean Piaget mit dem Konzept der Objektpermanenz.⁸⁶

Dieses Konzept bezeichnet einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des menschlichen Geistes, der sich dadurch auszeichnet, nicht unmittelbar verfügbare Objekte der nicht unmittelbaren Anschauung dennoch für existent halten zu können, wie zum Beispiel die Rückseite des Mondes nur aufgrund der Ansicht der Vorderseite anzunehmen.⁸⁷ In Haackes Fotografie des Plexiglaswürfels ist die Komplettierung des Gegenstandes durch den Betrachter nicht notwendig, da seine Transparenz instantan „durchschaut“ werden kann. Des prozessualen Inhalts, den dieser Kubus jedoch aufzeigen soll, des Austausches zwischen Innen und Außen, wird der Betrachter erst in einem Moment gewahr, in dem er seinen eigenen Beitrag dazu reflektiert. Als allegorische Schnittstelle fungiert hierbei der Wassertropfenschleier an der Plexiglaswand. Die Form, von der Morris spricht, ist eine Form, die prozessual ist, jedoch zweidimensional angeschaut wird. Die Erfassung des Sinns des Kondensationskubus bleibt an seine plastische Existenz und seinen abbildenden Charakter gebunden, stellt sich jedoch erst durch eine zusätzliche Betrachterleistung ein. Auf diese Weise lassen sich Formen nicht auf interne Beziehungen reduzieren und können auch nicht voneinander isoliert betrachtet werden, sondern sind „unlösbarer miteinander verknüpft“,⁸⁸ in einem physikalisch auf einen Raum bezogenen Prozess von Wechselwirkungen zwischen Kunstwerk und Umwelt.

Was bedeutet das für die Rolle der Fotografie als Teil des Konzeptes der Skulptur? Für das Skulpturale ist die abbildende Funktion der Fotografie deswegen wichtig, weil durch sie der Aspekt der technischen Reproduzierbarkeit in das Konzept der Skulptur einbricht. Fotografie wird als Perspektive auf Skulptur gedacht, produziert und vermittelt. Umgekehrt wird Skulptur im Hinblick auf ihre fotografische Präsentation gedacht. Wie diese wechselseitige Beeinflussung skulpturaler Zentralität und fotografischer Kontextualität gestaltet werden kann und auf beide Konzepte zurückwirken musste, muss im Folgenden in Bezug auf die Analyse der

⁸⁶ Rosalind Krauss hat auf den Zusammenhang hingewiesen, dass Suzi Gablik in einem Essay zur allgemeinen Entwicklung der abstrakten Kunst, *Progress in Art* (New York 1977), sich auf ein Progressionsschema stützt, das der wachsenden Bewusstheit des Menschen von der Antike bis zur Moderne entspricht. Was beispielsweise Jean Piaget mit dem mechanistischen Prinzip „Phylognese gleich Ontogenese“ im Projekt eines strukturge-netischen Konstruktivismus verfolgte, wenn er die Entwicklung des Individuums mit derjenigen der gesamten Art gleichsetzte, zog Gablik zur Konstruktion einer Teleologie der Kunst heran. Mag Krauss' vorsichtig geäußerte Kritik an dieser Übertragung auf LeWitts Gestaltungsprinzipien als ein Vorwurf der Übergeneralisierung durchaus berechtigt sein, so spricht einiges dafür, dass diese Denkweise Gabliks, die einer mechanistischen Denkweise z. B. der frühen Systemtheorie und hier besonders dem monadischen Formverständnis physikalisch-chemischer Strukturgenese nicht unähnlich ist, eine gängige Denkfigur etwa auch für Haacke gewesen sein könnte. Vgl. Krauss 1978/1995, S. 266 f.

⁸⁷ Ginsburg/Opper 2004, S. 87.

⁸⁸ Morris 1966/1995, S. 100.

Verwendung der Fotografie in der Skulptur bei Hans Haacke das leitende Interesse sein. Eine wichtige Rolle in diesem Verhältnis von Fotografie und Skulptur kommt dabei dem Konzept des Ready-made zu.

3.2 Systemische Ready-mades

Der Begriff des Ready-made, wie ihn Marcel Duchamp prägte, lässt sich bis zu einem gewissen Grad auf das Werk Haackes anwenden: der Künstler wählt etwas aus und erklärt den Gegenstand zum Kunstgegenstand. Duchamp implementierte einen bereits gegebenen Gegenstand aus der Welt in den Kunstkontext, also in eine Galerie oder ein Museum. Die Wahrnehmung des zuvor alltäglichen Gegenstandes durch das Publikum macht den Rahmen aus, den Kontext, in dem ein Kunstwerk seine Gültigkeit bekommt. So war es Duchamp möglich, alltägliche Gegenstände ohne jeden mimetischen Bezug als Verweis auf den institutionellen Kontext zu verstehen. Diese alltäglichen Gegenstände verwiesen also auf ihre neue Umgebung, das Museum oder die Galerie, die sie zu Kunst werden ließen, indem sie sich dem Kontext als fremd erwiesen. In diesem Moment wurde ein Objekt im Prozess der Rezeption und des Austausches mit seiner Umgebung zum Hinweis auf eine zeitliche Dimension. Haacke folgt diesem Konzept und integriert den Kontext selbst in das Konzept des Ready-made. Die Prozesse des Kontextes werden selbst als Gegenstand aufgefasst, und Haackes Verweise auf diese Aspekte werden im Laufe seines Werkes immer konkreter. Die Fotografie, als Medium der Fixierung eines zeitlichen Momentes, wurde als Impuls in dieser Darstellung zunehmend wichtig. Sie spielt in der Spezifikation dieses zeitlichen Aspektes des Kontextes eine zentrale Bedeutung. Das Verhältnis des Kunstwerkes zu seiner Umgebung als Prozess im Allgemeinen wird also durch die Fotografie in den Mittelpunkt gerückt, wodurch die Möglichkeiten des Ready-mades erweitert werden, und zwar „auf den potentiellen Einschluss sämtlicher realer Weltphänomene, alles ein Resultat dessen, was der Künstler auszuwählen vermag, um etwas Natürliches zu artikulieren.“⁸⁹ ‘Natürlich’ meint in diesem Zusammenhang ‘lebendig, dynamisch, prozessual unabgeschlossen’. Zugleich betont Haacke die Prozessualität der Rezeption der Arbeit, indem er sie als etwas charakterisiert, „das nicht ‘zum Zuge kommt’, ohne die Mitwirkung seiner Umgebung“, und „das in der Zeit lebt und den ‘Betrachter’ Zeit erleben läßt ...“⁹⁰

Diese temporalen Spezifika der Beziehungen zwischen Werk und Umwelt machen deutlich, wie weit der Begriff des Ready-made bei Haacke mithin zu fassen ist. Nicht mehr nur in sich geschlossene Gegenstände, die durch eine kognitive Ergänzung komplettiert werden sollen, sondern auch physikalische Prinzipien, biologische und soziale Prozesse, selbst die politi-

⁸⁹ Haacke Kat. 1972, S. 11.

⁹⁰ Haacke 1965/2006b, S. 250.

schen Prozesse eines gesellschaftlichen Systems können – als Ready-made – zum Gegenstand der Kunst und werden erst im Moment der Beteiligung des Betrachters zum Kunstwerk, teilweise erst in der physischen Begegnung. Diese Ausweitung des Begriffes hat jedoch Konsequenzen für seine Funktion. Während das Ready-made Duchamps ein Zeichen ist, das auf eine Idee von dem, was der Kontext sein könnte, verweist, erfährt der Kontext bei Haacke eine Konkretisierung in der ästhetischen Erfahrung. Sobald der Prozess als Kontext selbst konkretes Objekt der Arbeit wird, d. h. in der Erscheinung der Arbeit Spuren hinterlässt, kann aus kunsttheoretischer Sicht, genau genommen, nicht mehr von einem Ready-made gesprochen werden, weshalb auch die Fotografien, die in den Arbeiten Haackes verwendet werden, keine Ready-mades sind. Zwar wird der Kontext der Arbeiten als bereits vorhanden ausgewählt, jedoch steht er in seinem Erscheinen durch Teile von sich selbst in einer Art semantischen Beziehung zu sich selbst. Dieser Anteil der Fotografie am Ready-made verfolgt nicht die offene Indifferenz eines Flaschentrockners, die sich aus der fremdartigen Präsenz seiner selbst ergibt. Dieser Anteil der Fotografie ist vielmehr konkreter Verweis auf Aktionen, die mehr oder weniger unmittelbar auf Museen, Besucher oder Sponsoren bezogen werden können. Ready-made ist der Gegenstand der Arbeit, nicht aber dessen Fotografie. Natürlich auch dann nicht, wenn es sich bei ihr um sogenanntes found footage handelt. Die Strategie der Kontextverschiebung von Marcel Duchamp schlägt sich während der 1960er Jahre in einer entwickelten Form im Werk Hans Haackes nieder. Der Theoretiker und Künstler Jack Burnham, der mit Haacke während dessen Studienaufenthalts in den 60er Jahren in Philadelphia zusammentraf⁹¹, übertrug eine systemische Sichtweise auf das Kunstsystem und ermöglichte es so, komplexe und instabile Zusammenhänge als mechanische Prozesse zu verstehen und abzubilden. Jack Burnham beschreibt den Kontext des Kunstsystems als ein komplexes System.⁹² Er stellt die Analogie mit verschiedenen „Programmebenen“ her, indem er die Ebenen des Kunstsystems zusammenfasst und mit den hierarchisch geordneten Ebenen eines Computers vergleicht: die Künstler stehen hierbei als Sensoren quasi an „unterster“ Stelle. Künstler sammeln und analysieren Daten und erzeugen auf diesem Wege Kunstwerke und Aktionen. Sie stellen Informationen bereit. Diese Aktivitäten werden von den Institutionen und Strukturen des Kunstsystems begleitet und gesteuert. Als „Metaprogramme“ bilden diese den institutionellen Kunstbetrieb, die Vermarktung von Kunst, Kunstströmungen, Stilrichtungen und nicht zuletzt die physischen Bedingungen der Institutionen wie Galerien und Museen. Die dritte und höchste Ebene stellt ein sogenanntes „Selbst-Metaprogramm“⁹³ politisch agierender Institutionen dar. Auf dieser

⁹¹ Vgl. Haacke Kat. 1972, S. 8 ff.

⁹² Vgl. Burnham 1969/1974.

⁹³ Burnham 1969/1974, S. 53.

Ebene werden die Zielsetzungen des Kunstsystems reorganisiert und die Strukturen den jeweiligen gesellschaftlichen Bedürfnissen anpasst.

Dieser Dreischritt mag auf den ersten Blick holzschnittartig erscheinen. Es findet eine voranschreitende Organisation der gesammelten Daten statt, woraus neue Zielvorgaben für das Sammeln von Daten resultieren. Bei diesem Vergleich taucht jedoch ein Problem auf, das eine hierarchische Organisation des Systems betrifft, die zwar für die Systemkomponenten eines Computers gelten mag, nicht aber zwingend für das kybernetische Verständnis von sich selbst erhaltenden – autopoietischen – und lebendigen Systemen, wie sie etwa durch Varela und Maturana als „Minimal Case“ im Modell dargestellt wurden.⁹⁴

Dass ein Computer nach einer festen Programmierung funktioniert, die sich durch die Einspeisung von Datensammlungen nicht ändert, steht im Spannungsverhältnis zur Funktionsweise dynamischer und lernender Prozesse. Obwohl die Feststellung von Strukturen auf dieser Ebene eine zeitgemäße Idee war, ist die Dynamik von Systemen weitaus komplexer. Burnhams Vergleich ist daher im Grunde „unsystemisch“ oder „unkybernetisch“, weil die Regelkreise und Schnittstellen mit anderen Systemen zwar beschrieben werden können, die Kunst aber als unterste Stufe einer Hierarchie verstanden wird, weil ihre Aufgabe lediglich darin besteht, Daten zu sammeln, nicht jedoch, zu intervenieren oder selbst auf ihre Suchparameter Einfluss zu nehmen. Der Abgleich oder die Feedback-Mechanismen zwischen Kunst und Gesellschaft werden dabei nur unidirektional berücksichtigt, d. h., die Art und Weise, wie die Daten gesammelt werden, hat keinen Einfluss auf das gesellschaftliche Leben.

Genau auf dieser dritten Ebene des „Selbst-Metaprogrammes“ jedoch setzt Hans Haacke an, wenn er sich auf die Suche nach Ready-mades macht. Seine Arbeit *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969 – 71) (Abb. 18, 19, 19a) etwa ist ein erstes Beispiel für ein solches Ready-made. Im Werk Haackes ist es auch das erste Beispiel für einen skulpturalen Gebrauch der Fotografie. Die Diskrepanz zwischen fotografischer Perspektive und der Anschauung der Präsentation erlaubt, ein Spannungsfeld unterschiedlicher Distanzverhältnisse innerhalb eines geschlossenen ästhetischen Settings zu nutzen, um somit einen ästhetischen Mehrwert jenseits einer reinen Dokumentation zu erreichen. In *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969–70) erstmals durchexerziert, gerät die Präsentation einer Serie fotografischer Abzüge zur skulpturalen Erfahrung. Das Ready-made ist gewissermaßen der Kontext, in dem die Arbeit wahrgenommen wird, unter Beteiligung der Besucherschaft. Auf der Produktionsebene werden unterschiedliche Materialien kombiniert.

⁹⁴ Der Modellcharakter, den diese Überlegungen im zeitgenössischen Kontext haben, wird auch in der Lektüre von wissenschaftlichen Aufsätzen zur Darstellung und Computersimulation von lebendigen Organismen deutlich. Insofern war die Vereinfachung und die vereinfachte Darstellung und Simulation von lebendigen Systemen durch computergesteuerte Modelle durchaus in Mode. Vgl. Varela u. a. 1974, S. 189-191.

Angelehnt an den Grundriss von Manhattan, entlang einer horizontal dargestellten Linie der 5th Avenue, arrangiert Haacke die Fotografien der Wohnorte von Besuchern einer Galerie. Dem Raster des urbanen Vorbildes folgend, bilden die einzelnen Fotografien nach oben hin die Blöcke zur West Side und nach unten hin zur East Side ab. So entsteht durch die orthogonale Präsentation eine Art Säulendiagramm, das, gleich dem Spiegelbild der hyperbolischen Skyline Manhattans, ebenso die Assoziation an eine wissenschaftliche Statistik evoziert. Zugleich sind die Perspektiven auf den einzelnen Abzügen disprät, und die vertikale Anordnung folgt nicht der topografischen Lage der jeweiligen Wohnorte, sondern stellt innerhalb der Präsentation einen quantitativen Faktor dar: je höher die Fotosäule auf der Achse der 5th Avenue ist, desto mehr Bewohner gibt es in der quer verlaufenden Straße, die am Projekt in der Galerie teilgenommen hatten.

Der Gegenstand dieser quasiwissenschaftlichen Studie, das soziale System der Galeriebesucherschaft, verweist auf den Ort seiner Entstehung. Seine Darstellung im skulpturalen Display wird phänomenal vom Gegenstand mitgeprägt, was neben dem Verweis auf den Kontext der Ausstellung die Frage nach seiner Validität als Statistik aufwirft. Die Präsentation der gesamten Studie versucht sich als Transformation eines sich im urbanen Raum erstreckenden Gefüges in ein Gefüge von räumlichen Dispositionen innerhalb des Galerieraumes. Haacke versucht die abstrakte Besucherschaft einer Galerie im konkreten Raum sichtbar und erfahrbar zu machen. Das Thema „Galeriebesucher“ bekommt als Ready-made gewissermaßen eine Form. Der Versuch der Verbildlichung eines soziologischen Gegenstandes bewegt sich damit nur noch bedingt im engeren Sinne im Bereich eines Ready-made Duchamp'scher Prägung. Die Akkumulation von an sich wenig aussagekräftigen Fotografien hat Buchloh als faktografisches Vorgehen bezeichnet und auf diese Weise in die Richtung prosaischer Alltagsfotografie der russischen Avantgarden gerückt.⁹⁵ Da Haackes fotografische Transformation jedoch einem System als generativem Impuls folgt, nämlich dem Ready-made eines sozialen Milieus, das nach den Lebensbedingungen befragt wurde, wird das Faktum zu einem Ready-made. Die Präsentation der einzelnen Fotografien im Display des Museums hingegen bewegt sich zwischen disparater Visualität der Fotografien einerseits und räumlicher Verschränkung andererseits. Die Ansammlung von Daten unter einer bestimmten Fragestellung erweitert den Ausdruck einer fragenden Haltung der Skulptur, wie ihn Rosalind Krauss auch für Marcel Duchamps Ready-mades festgestellt hat.⁹⁶

So vereinfachend also die Bildung einer Analogie zwischen Kunst- und Computersystemen durch Burnham auch sein mochte, so war sie dennoch hilfreich und ist für uns auch aufschluss-

⁹⁵ Vgl. Buchloh 2006, S. 46.

⁹⁶ Vgl. Krauss 1977/1996, S. 78.

reich, wenn man die Verbindung von inhaltlichen und formalen Fragestellungen bei Haacke betrachtet, mit denen er einen gegebenen Kontext als Ready-made skulptural erfasst. Der beginnende Austausch der Kunst mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen verfolgte in Haackes Augen das Ziel, nach Synergien zu suchen, um Kunst als ästhetisches Ereignis und gesellschaftlich wirksames Phänomen überlebensfähig – im Sinne Varelas und Maturanas ‘lebendig’ – zu machen und Skulptur eben im erweiterten Kontext seiner Umgebung auch als System zu denken. Da das klassische Muster der Produktion eines Objektes als Wertgegenstand – nicht zuletzt unter dem Eindruck des Ready-made von Marcel Duchamp – ausgedient zu haben schien, richteten Künstler wie Haacke ihre Aufmerksamkeit darauf, gegebene Informationen wahrnehmbar und für die Kunst nutzbar zu machen, die zwar bisher nicht im Mittelpunkt des Interesses standen, aber durch einen neuen, auf die Soziologie der Kunst gerichteten Blick seit jeher prägend für das ästhetische Geschehen gewesen sind. Künstler versuchten, Informationen aus den Funktionen der Systeme herauszulösen, indem sie diese Informationen zur Produktion ihrer Kunst als Ready-made verwendeten. Neben Haacke steht – um ein weiteres Beispiel zu nennen, das auch Burnham anführt – z. B. der irische Künstler Les Levine für ein solches Vorgehen, das sich eine Erweiterung des Kunstbegriffes zum Ziel gesetzt hat. Levine nutzt vorhandene Strukturen der Industrie oder der Geschäftswelt, um in ihnen künstlerisch tätig zu werden. Für ihn bedeuten „Geschäft“ und „Industrie“ eine reine Form der Kunst. Für Les Levine ist dies eine Frage der Definition, wie Burnham erläutert:

All process oriented works rely on the viewer and the art critic for their final definition as works of art. If it is neither photographed nor written about, it disappears back into the environment and ceases to exist. Many serious artists at this time, are for the most part involved in making art producing systems. The works themselves are not to be considered as art, rather systems for the production of art.⁹⁷

Dieser Aussage können wir entnehmen, dass sich Levines Kunstbegriff auf Produktionsbedingungen erweitert hat, die bis dahin nicht als Bedingungen der Kunstproduktion galten. Für Betrachter und Kritiker wird es zur Herausforderung, die Bedingungen des Kontextes als produzierendes System wahrzunehmen, welches selbst als das Material der Kunst betrachtet werden kann. Ohne diese Wahrnehmung würden Aktivitäten eines anderen gesellschaftlichen Kontextes in demselben verharren, weil sie als Intervention im jeweiligen gesellschaftlichen Umfeld gewertet würden. Künstler wie Levine oder Haacke wollen diese Systeme jedoch offenlegen, um ihren Effekt auf unsere ästhetischen Gewohnheiten zu hinterfragen. Sie nutzen

⁹⁷ Les Levine, zit. nach Burnham 1969/1974, S. 37.

das Kunstsystem dafür, die gesammelten Informationen kritisch aufzubereiten. Ein anderes Beispiel, das von Douglas Huebler stammt, macht deutlich, wie etwa ein Distributionssystem als Kontext zu einem solchen Ready-made dienen kann. In seiner Aktion *42° Parallel* (1968) schickt Huebler gleichzeitig zehn Postpakete an zehn Orte in den USA, die auf dem 42. Breitengrad liegen. Die Dokumentation dieser Aktion mittels Fotografien und einer Karte, auf der die Zielorte eingetragen sind, stellt die materielle Manifestation der künstlerischen Arbeit dar, doch steht die Information über die Aktion und deren Struktur im Zentrum des künstlerischen Interesses:

I choose not to make objects ... instead I have set out to create a quality of experience that locates itself 'in the world' but is not called upon to 'judge' nor to infer 'meaning' from particular appearance. I now make work that consists of 'documents' that form a conceptual 'frame' around a [...] location.⁹⁸

Informationen über die Rahmenbedingungen der Aktion werden also zu Medien der Kommunikation einer Erfahrung gemacht, die zuvor unbewusst, da alltäglich vorhanden war. Ähnliches gilt auch für den politischen Aspekt der Arbeiten Haackes. Denn der soeben beschriebene Versuch, Synergien zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Subsystemen herzustellen, ist eine systemische Voraussetzung. Das Aufzeigen dieser kontextuellen Bedingungen hat nicht nur Auswirkungen auf das Kunstsystem selbst, sondern auch auf die aufgezeigten gesellschaftlichen Systeme selbst.

Es gibt laut Jack Burnham drei Gruppen von Künstlern, die diesen kybernetischen Ansatz verfolgen, d. h. einen auf dem Feedback zwischen den gesellschaftlichen Subsystemen angelegten Ansatz. Die eine Gruppe untersucht Strukturen und Funktionen außerhalb des Kunstsystems. Weil sich diese Künstler damit nicht mehr im Kontext des Systems Kunst bewegen, werden ihre Arbeiten in den Kunstkontext transferiert und beispielsweise von der Kritik besprochen. Ihre materielle Wirkung liegt zwar außerhalb des Kunstsystems, die Idee ihrer Struktur wirkt jedoch in das Kunstsystem hinein. Die zweite Gruppe von Künstlern beschäftigt sich mit den Funktionen und Prozessen innerhalb des Systems Kunst. Haackes Beispiel zeigt eine dritte Möglichkeit. Es zeigt, dass es eine Gruppe gibt, die den Austausch zwischen verschiedenen Systemen thematisiert. Unabhängig von dieser Differenzierung geht es bei all diesen Strategien um die Untersuchung von, wie Burnham sie nennt, *real time systems*.⁹⁹

Die Darstellung des Kontextes als Strategie zur künstlerischen Produktion stellt die Kunst in ein Spannungsfeld mit ihrer sozialen Umgebung. In dieser Konzeption des Skulpturbegrif-

⁹⁸ Douglas Huebler, zit. nach Burnham 1969/1974, S. 33.

⁹⁹ Vgl. Burnham 1969/1974, S. 27 ff.

fes ist die Struktur System/Umwelt zu erkennen, welche ihren Bezug auf ihre Umgebung verstärken soll. Die Rekontextualisierung von Real-Time Systems im Kunstsystem erweitert den Begriff der Skulptur über den objekthaften Charakter des Ready-made hinaus in eine prozessuale Dimension. Haacke bezieht sich explizit erstmals 1969 auf Marcel Duchamp. Mit seiner Arbeit *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969–70), greift er die Strategie des Ready-made auf. Anlässlich der Ausstellung „Software“ (1970) bemerkt er, dass „Duchamp der erste Künstler war, der die symbolische Macht des Kontexts' offenbarte“¹⁰⁰, indem er, wie Rosalind Krauss schreibt, „die Kunstherstellung als 'spekulativen Akt des Fragenstellens' umdefinierte“¹⁰¹. Haacke nimmt das Erbe des Fragenstellens von Duchamp wörtlich.¹⁰² Und Haacke stellt die Fragen so, dass auch mögliche Antworten selbst in den Fokus der Befragung gelangen können. Deutsche bezeichnet eine Arbeit Haackes als „Objekt, dessen Bedeutung sich in sozialen Beziehungen herausbildet“¹⁰³. Der Wahlimperativ, der aus einer solchen fragenden – und damit integrativen – Haltung für den Betrachter resultiert, interviert durch die „Einführung des Soziologischen“ in den Raum der Ästhetik.¹⁰⁴ Soziologen wie Howard S. Becker und John Walton stellen fest, dass die Ähnlichkeit zu soziologischen Studien oberflächlich sei, obwohl sie Haacke als einem, der die Macht mit quasiwissenschaftlichen Methoden untersucht, durchaus eine gewisse Theoriefähigkeit zusprechen können.¹⁰⁵ Man könnte diese Art der Interrogation auch als eine Politik der Wahrheit bezeichnen,¹⁰⁶ denn Öffentlichkeit anzusprechen bedeutet auch, eine Öffentlichkeit aus einer Privatheit erwachen zu lassen und reale Reaktionen in das Kalkül der Produktion mit einzubeziehen.

Entscheidend für uns ist, dass das Fragen/die Befragung zu einer Strategie der Skulptur wird. Befragung, als direkter Einbezug des Publikums, als „Subjekt in zweiter Person“¹⁰⁷, „das simplifizierte 'Ich', das zu einem 'Du' spricht – und, mehr noch, im sozialen Raum, welcher der explizite Gegenstand“¹⁰⁸ ist, thematisiert das Hier und Jetzt. Indem die Befragung konkrete Ungleichgewichte ausklammert, erkennen Befragungen, in Bourdieus Worten, lediglich „den Wahlimperativ der formellen Gleichheit vor dem Fragebogen“¹⁰⁹ an. Diese formale Gleichheit kann natürlich nicht über die Ungleichheit partikularer Erfahrungsgründe hinwegtäuschen. Jedoch, argumentiert Deutsche weiter, indem sie Becker und Walton zitiert, weil „Haacke im

¹⁰⁰ Hans Haacke, zit. nach Deutsche 2006, S. 66.

¹⁰¹ Rosalind Krauss, zit. nach Deutsche 2006, S. 66.

¹⁰² Deutsche 2006, S. 66.

¹⁰³ Deutsche 2006, S. 66.

¹⁰⁴ Deutsche 2006, S. 69.

¹⁰⁵ Becker/Walton 1976, S. 149.

¹⁰⁶ Steyerl 2003, S. 92 f.

¹⁰⁷ Deutsche 2006, S. 65.

¹⁰⁸ Deutsche 2006, S. 68.

¹⁰⁹ Deutsche 2006, S. 69, Fußnote 33.

selben sozialen Raum arbeitet wie diejenigen, die sein Werk beschreiben“, so die These, unterscheidet sich seine Kunst „grundlegend von sozialen Untersuchungen der Mächtigen“ und besitzt aufgrund der daraus resultierenden gleichen Augenhöhe sogar größere Macht.¹¹⁰ Es wird also eine „gleiche Augenhöhe“ festgestellt. Der Gebrauch der Fotografie, als qualitativer Methode der visuellen Anthropologie¹¹¹, ist dabei mitunter ein besonderer Stellenwert in politischer Hinsicht zuzuordnen.

Aufgrund von Aussagen Haackes in Interviews, seiner frühen soziopolitischen Arbeiten, wie etwa *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969-70), *MoMa- Poll* (1970) oder *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1 1971* (1971), ist es nicht verwunderlich, dass die Verortung der Kunst Hans Haackes in der Nähe der Sozialwissenschaft und der Ethnologie folgte. Dies ging so weit, dass Haackes künstlerischer Wert in Frage gestellt wurde. Als Thomas Messer, der damalige Direktor des Guggenheim New York, die Ausstellung „Hans Haacke: Systems“ (1970) absagte, warf er Haacke beispielsweise vor, dass der „außerkünstlerische“ Charakter seiner Arbeit den Umstand ignoriere, dass Kunst zwar gesellschaftlich wirksam sein könne, dies jedoch mit den indirekten und exemplarischen Mitteln der Kunst erreichen sollte:

[...] art may have social and political consequences but these, we believe, are furthered by indirection and by the generalized, exemplary force that works of art may exert upon the environment, not, as you [d. i. Haacke, Anm. d. Verf.] proposed, by using political means to achieve political ends, no matter how desirable these may appear to be in themselves.¹¹²

Damit verwies Messer die entsprechenden Arbeiten Haackes in den Bereich politaktivistischer Provokation. Der Vorwurf der direkten politischen Intervention, welche der Kunst fern zu bleiben habe, spricht die Wirkkraft an, die Kunst auf Betrachter und Öffentlichkeit auszuüben in der Lage sei. Benjamin Buchloh hat auf die Verbindung zur „faktografischen Skulptur“ aufmerksam gemacht und durch die späte Entdeckung der *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001) und ebenso durch Arbeiten wie *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992) rückte die Verwendung des Mediums der Fotografie im Werk Haackes in den Mittelpunkt dieser Problematik. Denn durch diese Arbeiten wurde das politische Tagesgeschehen als Inhalt der Arbeiten, im Zusammenhang mit ästhetischen Fragestellungen spezifiziert. Haacke selbst relativierte die politische Wirksamkeit seiner Arbeiten.¹¹³ Wenn man den diagrammati-

¹¹⁰ Vgl. Becker/Walton 1975, S. 150.

¹¹¹ Vgl. Kunstforum International 171, 2004.

¹¹² Zitiert nach Deutsche 1998, S. 165.

¹¹³ Zu einer differenzierten Auseinandersetzung und Darstellung der Unterschiede zwischen dem künstlerischen Ansatz Haackes und der wissenschaftlichen Methodik der Soziologie vgl. Becker/Walton 1975.

schen Aspekt der Repräsentationssysteme berücksichtigt, bekommen seine Arbeiten einen scheinbar empirisch-soziologischen Charakter. Bezieht man die Fotografie als qualitatives Medium soziografischer Methodik in diese Betrachtungsweise mit ein, wird Haackes Position in der Legitimation seiner Kunst als Kunst nicht eben gestärkt. Dennoch müsste man sich im Zweifel die Frage stellen, ob dann die Fotografie innerhalb der Soziologie als bildgebendes Verfahren nicht ebenso einen Grenzfall darstelle und nicht nur eine qualitativ-wissensorientierte, sondern auch eine ästhetisch-hermeneutische Funktion erfülle, die dem Kunstfeld zuzuordnen wäre.

Die Aufnahme von Journalisten und Wissenschaftlern in den Kunstkanon, wie z. B. die des Dokumentarfotografen Walker Evans,¹¹⁴ zeigt, dass die Schnittstelle Fotografie nicht nur als technisches, sondern auch als ästhetisches Medium Erkenntnis produzieren kann. Dass dadurch Haackes Status als Künstler nicht in Frage gestellt, sondern im Gegenteil durch die Hervorhebung eben dieser vielseitigen Verwendbarkeit der Fotografie als Schnittmenge vieler Disziplinen die Besonderheit der Strategie Haackes verdeutlichen soll, ist klar. Doch eine Differenzierung der wissenschaftlichen und der künstlerisch-ästhetischen Methodik in der Fotografie ist dennoch erforderlich, um das Spannungsverhältnis, das implizit mitgedacht wird, zu verdeutlichen. Zunächst stellt sich in der Kunst der 60er Jahre dem soziologischen Interesse ein explizit politisches Interesse zur Seite, und die Frage nach der Politik des Mediums wird aus dem Impuls herausgestellt, die Bedingungen gesellschaftlicher Entwicklung kritisch zu hinterfragen. So bezeichnen zum Beispiel Carl Andre und Hollis Frampton den Prozess der Fotografie als eine „Politik der Chemie“. Die Fotografie selbst wird als Entscheidungs- und Unterscheidungsterrain entdeckt. Carl Andre formuliert sein Interesse so: „May I intrude a political definition? The painter is sovereign over his canvas rectangle, the sculptor over his marble prism.“¹¹⁵ Dabei stellt Andre ganz klar den Bezug zu seiner – skulpturalen – Herangehensweise und seinem konstruktivistischen Ansatz heraus:

Here I am moved to make a long digression on one of my comments in the ‘Sculpture dialogue’: when I said the sculptor began with no space, but generated space from nothing, I was obviously betraying a Constructivist bias. To me the prism of marble and the timber are not opportunities to exploit by carving but are elements which can be combined to produce space. In another age, a block of marble was an opportunity already existing in space in the same way in which the canvas existed for the painter. The Constructivists begin with nothing and fill it with space.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. Neumann 1996, S. 63 ff.

¹¹⁵ Andre/Frampton 1980, S. 23.

¹¹⁶ Andre/Frampton 1980, S. 23.

Darüber hinaus verknüpfen Frampton und Andre in ihrem Dialog "On Photography and consecutive Matters" (1980) die Fotografie mit der Skulptur durch gemeinsame Struktureigenschaften ihrer Poetik. Im Versuch, den Bildhauer vom Fotografen zu unterscheiden, fragt Carl Andre nach der Souveränität des Fotografen: "Is the photographer sovereign over the whole world possible to his lens or is he sovereign over only the blank blind paper in his black box?"¹¹⁷ Hollis Frampton antwortet darauf: "Only over the film and paper, thank God! I accept the given and rejoice in the limits of my acquisition thereof."¹¹⁸

Wie in der Malerei so werden auch in der Fotografie innerhalb der Materialeigenschaften Entscheidungen getroffen. Auf dieser Ebene verstanden Andre und Frampton das politische Potenzial des Mediums: "To choose is to exercise a political power. Then the poet in his choice of subject does exercise sovereignty over the great world. So the photographer in his choice of subject is politician."¹¹⁹ Auf diese Dimension der Kunst hatte Duchamp mit seinen Ready-mades hingewiesen; die politische Dimension in diesem Paradigma streichen Andre und Frampton nun besonders heraus.

Auffällig an der Debatte zwischen Andre und Frampton ist der Versuch eines Analogieschlusses zwischen den unterschiedlichen Gattungen Fotografie und Malerei oder Skulptur als Konsequenz aus der gattungsübergreifenden Erkenntnis des Ready-made. Der politische Aspekt des Auswählens und Raumschaffens steht in Opposition zu dem traditionellen Skulpturkonzept, in dem das Material, das man bearbeitet, bereits einen Raum einnimmt. Dieser Gedanke verändert das Konzept der Skulptur so grundlegend, dass man sich zugleich die Frage stellen muss, in welchem Verhältnis denn nun eine skulpturale Arbeit zum umgebenden Raum eigentlich noch steht. Wenn die Skulptur selbst die Umgebung sein konnte, dann gab es dadurch einen grundlegenden Perspektivenwechsel. Mit einem Zitat fasst Enno Develing 1970 zusammen, was Andre als Neuerung im Konzept der Skulptur verstand. Dieser hatte 1968 während eines Symposiums am Windham College, an dem Künstler wie Robert Barry, Lawrence Weiner und Dan Graham teilnahmen, Folgendes erwähnt:

Ein Ort [d. i. eine Skulptur, Anm. d. Verf.] ist ein Gebiet innerhalb einer Umgebung, das in einer solchen Weise verändert wurde, dass die gesamte Umgebung auffälliger wird. Alles ist eine Umgebung, aber ein Ort besitzt eine besondere Beziehung sowohl zu den allgemeinen Eigenschaften der Umgebung als auch zu den besonderen Eigenschaften der dort vollzogenen Arbeit.¹²⁰

¹¹⁷ Andre/Frampton 1980, S. 23.

¹¹⁸ Andre/Frampton 1980, S. 23.

¹¹⁹ Andre/Frampton 1980, S. 23.

¹²⁰ Carl Andre, zit. nach Develing 1970/1995, S. 248.

Das Distanzverhältnis zwischen der Skulptur als Ort und seiner Umgebung findet in Andres Bodenarbeiten praktische Umsetzung. „In den folgenden Ausstellungen“, so Develing über Andre weiter, „machte er ‘Orte’ aus so verschiedenen Materialien wie Metallplatten, Ziegelsteinen, Betonblöcken, Holzklötzen und Magneten, oft so gelegt, dass man gezwungen war, sie zu übergehen.“¹²¹ Wichtig war Andre also auch, dass der Betrachter eine Beziehung zwischen der Bodenskulptur und der Umgebung herstellte, indem er darüber hinwegschritt. Dieses Interrelationsverhältnis, das Andre definiert und in der Erfahrung des Kunstwerkes durch den Betrachter situiert, kann auch auf das Medium der Fotografie übertragen werden, jedoch nur unter der Berücksichtigung ihrer Doppelstruktur als Phänomen in einem realen konkreten Kontext einerseits und in einem ideellen abstrakten Raum andererseits. Politische Entscheidungen finden in beiden Sphären statt: zum einen im Bereich der Motivauswahl, wie Andre es der Fotografie zugestand, zum anderen aber auch im Bereich der Präsentation. Letzterer haftete für Andre der Makel einer sekundären Erfahrungsstruktur an, weil sie an die primäre Motivwahl gebunden war.¹²²

Grund für diese Ablehnung mag Andres Umgang mit der Distanz des Betrachters zu seinen Arbeiten sein. Der Betrachterkörper, der sich auf der Fläche hin und her bewegt, zumindest kaum signifikante Entscheidungsmöglichkeiten der Positionierung hat, kann und soll sich von der Arbeit kaum distanzieren. Immerhin hat diese Immersion zur Folge, dass man Gelegenheit hat, sich über das Engagement Gedanken zu machen, das einem durch die Erfahrungsweise des Beschreitens gewissermaßen aufgenötigt wird.¹²³ Es ist in der Tat ein Problem von Distanz und Nähe und somit eine Frage des Engagements, welches auch eine politische Dimension hat. In Bezug auf Carl Andres Bodenarbeiten stellt Meschede fest: „Obwohl es sich um genormte, gleich große Platten handelt, die zu einer flächigen Linie im Raum zusammengefügt worden sind, zeigt die Skulptur als Resultat optischer Gesetzmäßigkeiten immer die perspektivische Verjüngung auf einen Punkt zu.“¹²⁴ Die explizit visuelle Anlage von Skulptur im Werk Andres scheint also Perspektive als eine gegebene Komponente zu akzeptieren.¹²⁵ Meschede beschreibt dies als eine Transformation der Perspektive der Malerei:

¹²¹ Develing 1970/1995, S. 249.

¹²² Carl Andre attestierte der Fotografie einen Mangel an „primary information“, also einen Mangel an ideeller Eigenständigkeit, und sah sie deswegen, wenn sie zur Vermittlung eines Kunstwerkes diene, in ihrer sekundären Funktion als Mittel zur materiellen Präsentation einer Idee ohne Idee. Seth Siegelau hatte diese Unterscheidung zwischen Idee und Präsentation mit Bezug auf Sol LeWitt mit diesen beiden Kategorien eingeführt, um eine Lösung für das Problem der Frage nach dem eigentlichen Objekt der Kunst vorzuschlagen. Vgl. Alberro 2003, S. 56, Fußnote 6: „‘primary information’ (‘the essence of the piece’, its ideational part) and ‘secondary information’ (the material information by which one becomes aware of the piece, the raw matter, the fabricated part, the form of presentation)“. Carl Andre, zit. nach Alberro 2003, ebenda.

¹²³ Vgl. Bieger 2007, S. 10.

¹²⁴ Meschede 1990, S. 101.

¹²⁵ Meschede 1990, S. 101.

Auf die Wahrnehmungserkenntnisse dieser Malerei antwortet Carl Andre in reziproker Weise, indem er durch die Einführung der Horizontalachse Perspektive als reale plastische Konstruktion auf der Bodenfläche zum Bestandteil seiner Skulptur macht. Vormalige Raumkonstruktion ist jetzt abgegrenzter Raum, das Hilfsmittel der Malerei nunmehr materialisierter Faktor der Plastik.¹²⁶

Auf diese Weise also wird bei Andre die Zentralperspektive als symbolische Form skulptural erfahrbar gemacht. Die Begehung einer Position innerhalb von ihr ist erlaubt, ja, sie ist notwendig. „Wir erkennen darin den ‘Übergang des Erscheinenden zum Realen’, wie Merleau-Ponty es genannt hat, ‘das Nahe, das Ferne und der Horizont bilden in ihrem deskriptiv nicht erfassbaren Kontrast ein System, und ihre Beziehung untereinander innerhalb des Gesamtfeldes ist es, die ihre perspektivische Wahrheit ausmacht’“. ¹²⁷ Die Wahrheit liegt also in den Augen des Betrachters, welche „nicht erfassbare Kontraste“ der Distanz erlauben.¹²⁸

Der Begriff der Distanz bezieht sich im Allgemeinen auf ein definiertes Verhältnis zwischen zwei Punkten. Er kann aber auch, wie hier, auf das Verhältnis zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Wissen und Nichtwissen, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit angewendet werden oder etwa den Unterschied zwischen einer formal-ikonografischen Analyse eines Kunstwerkes und dessen ästhetischer Erfahrbarkeit beschreiben. Im Distanzproblem handelt es sich, genauer betrachtet, um ein formales Problem. Auf dieser Ebene muss der Distanzbegriff gedacht werden, wenn er als Grenzfall zwischen einem Innen und einem Außen, als eine paradoxe Figur gesehen gilt und seine Erfahrung artikuliert werden soll. Den Distanzbegriff formal zu begreifen und die ethischen Dimensionen an formalen Entscheidungen abzulesen ist dabei die Herausforderung.¹²⁹

3.3 Die Form der konstruktivistischen Skulptur

Das Beharren auf dem Unterschied zwischen ‘Form’ und ‘Inhalt’ erscheint mir als eine Art Separatismus. Beide sind in hohem Maße politisch.¹³⁰

Um die Fotografie als Form der Artikulation in den Arbeiten Haackes verstehen zu können, müssen wir zunächst auf eine historische Referenz Bezug nehmen. Zentral für diese Referenz ist eben derjenige Formbegriff, der es erlaubt, Fotografie in ein skulpturales Setting zu integrieren. Dem Formbegriff, wie er in den 1960er Jahren in den räumlichen Bezugsrahmen überführt wurde und der zwischen den künstlerischen Gattungen Skulptur und Architektur changierte,

¹²⁶ Meschede 1990, S. 101.

¹²⁷ Meschede 1990, S. 101, Merleau-Ponty zitierend.

¹²⁸ Meschede 1990, S. 101.

¹²⁹ Beiküfner 2003, S. 212.

¹³⁰ Vgl. Bourdieu/Haacke 1995, S. 94.

ging es weniger um figurale Aspekte als um abstrakte Orte, um abstrakte Interieurs und Exterieurs, die als zwei Seiten eines „offenen Systems“ gesehen wurden. Die Form-Inhalt-Debatte, die in der Kunst der 1950er und 1960er Jahre in den Vereinigten Staaten verstärkt geführt wurde, bekommt zu dieser Zeit einen entscheidenden Impuls aus der Systemtheorie. In Bezug auf Haackes ganzheitlichen Ansatz ist das ebenso wenig zu unterschätzen wie in Bezug auf die Möglichkeiten politische Inhalte – als Distanzprobleme – künstlerisch zu formalisieren. Das Diktum des britischen Mathematikers und Systemtheoretikers Spencer-Brown „Draw a Distinction“¹³¹ wurde hier nicht nur als reine „informationstheoretischen Ästhetik“¹³² interpretiert, sondern als Aufforderung zur Einnahme einer reflektierten Grundhaltung, die durch Analyse der Verhältnisse zwischen Distanz und Engagement zum gesellschaftlichen Diskurs Position zu beziehen sucht. Impulse, die Haackes Arbeiten hierbei geben wollen, resultieren aus einer grundlegenden systemtheoretischen Durchdringung, die das Verhältnis von Distanz und Engagement beschreibt und mit dem Wissen oder Unwissen über einen Gegenstand und der Einnahme und Reflexion eines spezifischen Beobachterstandpunktes spielt. Mit diesem Spiel geht eine Bewegung einher, die Wolfgang Meschede als Komponente der Wahrnehmung und Deutung von skulpturalen Kunstwerken der 1950er und 1960er Jahre als typische Voraussetzung herausgearbeitet hat.¹³³ Zur räumlich verstandenen Kategorie der Distanz in einem skulpturalen Objekt „nichterzählerischer Skulptur“ kam im Hier und Jetzt „ihr geistiger Gehalt“ hinzu, der „vollkommen aus unserer Zeit geflossen, ihr Gesicht von dieser Zeit geprägt“ hat.¹³⁴ Skulptur, so die Auffassung zum Ende der 1950er Jahre, war nicht nur auf Wahrnehmung bezogen historisch, sondern auch im Hinblick auf ihren ideellen Bezugsrahmen. Hofmann formuliert diesen Gedanken mit Bezug auf den Anthropologen Bachofen so: Skulptur sei „von den Wahrheiten des physischen Lebens zu denen einer höheren geistigen Ordnung“ weitergeführt.¹³⁵ Die physische Materie der Skulptur hatte zugunsten immaterieller Kategorien von Wahrheit scheinbar an Relevanz verloren.

Innerhalb dieser Entwicklung galt es jedoch eine interessante Beobachtung zu machen:

Ein vorab implizierter Symbolgehalt setzt Deutungsebenen voraus und überfordert im Zeitalter fragwürdig gewordener Werte und Inhalte die Funktion der Skulptur. Nachdem in der ersten Hälfte [des 20. Jh.s., Anm. d. Verf.] sich der Skulpturbegriff gewandelt hatte, wurden [...] in der Zeit nach

¹³¹ Spencer-Brown 1969/2011, S. 3.

¹³² Max Bense beschreibt eine Ästhetik der Informationsaufnahme anhand vorhandener „Repertoires“ von Signalen bei Sender und Empfänger einer Information, als mechanischen Prozess der Austausches. Vgl. Bense 1971, S. 20 f.

¹³³ Vgl. Meschede 1990, S. 97.

¹³⁴ So Carola Giedion-Welcker in ihrer Arbeit „Plastik des XX. Jahrhunderts“ von 1955, zit. nach Meschede 1990, S. 97.

¹³⁵ Werner Hofmann in „Plastik des 20. Jahrhunderts“ von 1958, zit. nach Meschede 1990, S. 97.

1960 künstlerische Innovationen, skulpturale Eigenschaften zum Ausdruck gebracht, die auf ureigene Kategorien der Skulptur aufmerksam machen, mit denen weitaus abstraktere Kategorien des Raumes sichtbar und körperlich erfahrbar zu machen sind

als die der bloß materiellen.¹³⁶ Jenseits metaphysischer Utopien wurde also zunehmend der „konkrete Raum“ als Reflexionsfeld der Skulptur für die Künstler interessant, wurde also paradoxerweise zu einer konkreten Abstrahierung. Das Subjekt, das seinen ‘Ort’ in diesem Gefüge verlassen hatte¹³⁷, wurde ab den frühen 60er Jahren wieder ‘orthaft’, und Skulptur erlaubte es, „jene Ortsbestimmung der Existenz als Wahrnehmungserlebnis an gestalteten Orten zu verkörpern.“¹³⁸

Die Fotografie war seit ihren Anfängen ein wichtiger Teil dieses Transformationsprozesses skulpturaler Arbeiten.¹³⁹ Die Zweidimensionalität der Fotografie, die als Darstellungsmodus bereits eine Abstraktion bedeutet, war etwa für den Kritiker Greenberg kein Hindernis, sondern gerade eben durch ihre *flatness* ein wirkungsvoller Vermittler und Transformationsmedium.¹⁴⁰ Warum sollte dies nicht auch für die Skulptur gelten?¹⁴¹ Das klassische Gattungskonzept der Skulptur zu überdenken, indem seine Spezifität mit derjenigen anderer Medien verglichen wurde, war das Resultat eines medienspezifischen Modernismus, der im Wesentlichen durch den Kritiker Clement Greenberg in Bezug auf die Skulptur angestoßen wurde:

Nach einigen Jahrhunderten des Schattendaseins ist die Skulptur wieder in den Vordergrund getreten. Sie, die durch die mit Rodin einsetzende modernistische Wiederbelebung der Tradition zu neuer Kraft gefunden hatte, durchläuft derzeit ausgerechnet in den Händen der Maler eine grundlegende Veränderung, die ihr offensichtlich neue und viel umfassendere Ausdrucksmöglichkeiten verspricht.¹⁴²

Skulptur – so die Perspektive, die sich der Kritiker, wohl in Teilen zu Recht, erlaubte¹⁴³ – vermittele sich über ihre Visualität.¹⁴⁴ Anne Jones urteilte über diesen Ansatz Greenbergs:

¹³⁶ Ebenda, zit. nach Meschede 1990, S. 97.

¹³⁷ Hofmann spricht von „Ortlosigkeit“ (und denkt an den Kubismus und die Bewegung des Subjekts). Vgl. Meschede 1990, S. 97.

¹³⁸ Kurt Badt in „Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik“ von 1963, zit. nach Meschede 1990, S. 97 (Hervorhebung durch den Verfasser).

¹³⁹ Vgl. Batchen 2004, S. 766.

¹⁴⁰ Erstmals Erwähnung findet der Begriff der *flatness* bei Greenberg 1960. Vgl. Greenberg 1960/2009, S. 268.

¹⁴¹ Vgl. Battcock/Wagner 1995, S. 7-11.

¹⁴² Vgl. Greenberg 1958/2009, S. 257. Greenberg spricht von der Konstruktivistischen Skulptur, die er durch die Maler Picasso oder Modigliani vorbereitet, bei Brâncuși weiterentwickelt und letztlich in der Gegenwart noch nicht wirklich angekommen sieht. Wenige Beispiele, wie Anthony Caro und David Smith, könnten seines Erachtens diese Entwicklung fortführen.

¹⁴³ Vgl. Jones 2005, S. 243.

¹⁴⁴ War es im 18. Jahrhundert die Druckgrafik, die der Skulptur zu ihrer weiten Verbreitung verhalf, übernahm diese Rolle im 20. Jahrhundert die Fotografie. Spätestens vor dem Hintergrund der Untersuchung von Nina

But I hope it will be clear that Pollock's modernity (in Greenberg's view) was not just a 'look', in my argument Modernity and Modernism are precipitates of modernization, and it is utterly significant that these visual discourses of segmentation and graphicalization were most powerfully employed in Taylorist initiatives for rationalizing and instrumentalizing human labor in the industrial West.¹⁴⁵

Greenberg, so Jones, bringe also implizit die Entwicklung der Kunst in den Zusammenhang mit industriellen Fertigungsmethoden, ja in den Zusammenhang mit der Erforschung dieser Methoden zu deren Verbesserung und Instrumentalisierung der Kunst im Sinne einer qualitativen Forschung, die eine utilitaristische Handlungsforschung betreibt. "Greenberg", so Jones weiter: "saw such regimes usefully organizing midcentury subjectivity in general by 1949: 'only in art as yet, [...] has an appropriate vision of efficiency as an ideal been bedied forth, a vision of that complete and positive rationality which seems to me the only remedy for our present confusions' (CEC, 2:326)."¹⁴⁶ Mit diesem Konzept der Optimierung von Handlungsstrategien verknüpft Greenberg im Feld der Kunst also ebenso eine Sozialtechnik der Selbstoptimierung, die eine Effizienz des menschlichen Handelns zum Ziel hat und sich – von ideologischer Verblendung scheinbar frei – auf technologische Feedbackverfahren stützt. Jones sieht Greenbergs modernistisches Projekt der Selbstreflexivität der Kunst kritisch. In Verbindung mit der Produktivität industrieller Fertigung und im Zusammenhang disziplinierender Selbstkontrolle, da sie, nur scheinbar indifferent, unideologisch sei. Denn:

Modern art, in his [Greenberg's] view, was sealed off from ideological manipulation by its very self-reflexivity. But those very self-reflexivity disciplines were produced by, and productive of, modern rationality and its industrial forms.¹⁴⁷

Formen einer Selbstoptimierung der Kunst – wie auch durch die Fotografie – sind von der Ratio moderner industrieller Formen durchdrungen und deshalb keineswegs frei von Ideologie. Bezogen auf visuelle moderne Formen – wie der Fotografie – bedeutet das, dass sie das Unsichtbare des Ideologischen sichtbar machen und durch die Reflexion dazu verwendet werden können, einen *status quo* zu differenzieren:

Gülischer ist exemplarisch erwiesen, dass in den Œuvres der Bildhauer Rodin, Brâncuși und Giacometti Fotografie eine wichtige Rolle im Werkprozess gespielt hat. Das Verhältnis war jedoch immer noch jenes, dass die Skulpturen der zweidimensionalen Interpretation durch die Fotografie vorgängig waren. Malerplastiken von Matisse, Picasso, Maillol oder Modigliani, die aus ihrem visuellen Potenzial mit ihrer haptischen Qualität über die Malerei hinausreichten und die Möglichkeiten der Malerei übertrafen – ein klassischer kunsthistorischer Paragone-Topos –, waren für Clement Greenberg die Brücke zur Entwicklung der neueren Skulptur. Vgl. Greenberg 1958/1995; vgl. Gülischer 2011.

¹⁴⁵ Jones 2005, S. 247.

¹⁴⁶ Jones 2005, S. 247.

¹⁴⁷ Jones 2005, S. 247.

Visibilities are Systems. [beispielsweise mythologische Systeme, Anm. d. Verf.]. Here the seen became part of the said. But the visibility also functions by producing the unseen to adumbrate the seen. It is the nature of the visibility, particularly modernism's visibility, to operate through this others, its shadows, its residues, its unprocessed remnants as well as its highlighted icons. Difference provides the very possibility of signification.¹⁴⁸

Jones' Hinweis auf den Zusammenhang des modernen Anliegens der Selbstoptimierung mit systemtheoretischen Feedbackverfahren, interessiert uns deswegen, weil Haacke diesen Zusammenhang in seinen frühen Arbeiten bereits explizit macht, wie am Beispiel von *Gallery-Goers Birthplace and Residence Profile* (1969–70) erörtert. Der Kritiker und Kurator Jack Burnham hatte darauf hingewiesen. In seiner Publikation „Beyond Modern Sculpture“ (1967) beschreibt Burnham die Ablösung der Skulptur vom Sockel bzw. vom Boden und damit den Prozess der Dynamisierung der Skulptur im Sinne einer tendenziellen Ablösung von seinem architektonischen Rahmen und von der Schnittstelle des Sockels, auch in Bezug auf Hans Haacke:

For four years Hans Haacke has worked with large weather balloons stably balanced on columns of forced air [...]. Lately, these have been perfected to the point where the balloon moves at some distance and in a trajectory from its source of air support. In fact, the currents of air used are almost unnoticeable.¹⁴⁹

Die Arbeit, auf welche sich Burnham hier bezieht, trägt den Titel *Kugel in schrägem Luftstrahl* (1964/67) und wurde erstmals 1967 in der Hayden Gallery am Massachusetts Institute of Technology gezeigt¹⁵⁰ (Abb. 21). Betrachtet man sich die Fotografie der Arbeit unter formalen Gesichtspunkten, so fällt auf, dass die Ablösung eines Wetterballons von seinem Sockel, dem Luftgebläse, nur eine scheinbare sein kann, denn das physikalische Prinzip funktioniert nur durch die Aktivierung eines Gebläses. Hinzu kommt, dass die Beziehung zwischen Gebläse und Wetterballon in der Fotografie der Arbeit formal fixiert wird. Worauf Burnham mit diesem Beispiel einer Arbeit Haackes also abzielt, ist, dass sie die Unsichtbarkeit der Verbindung zwischen Sockel und Ballon sichtbar macht. Eine frühere Aufnahme einer vorbereitenden Arbeit vermag die Tendenz, Unsichtbares in der Fotografie sichtbar zu machen, zu belegen.

1964 zeigt Haacke in der Ausstellung „Wind und Wasser“ in der Galerie am Lützowplatz in Berlin die Arbeit *Luftballon mit Siffon im Luftstrahl* (1964) (Abb. 20). Wie zu sehen ist, verwendet Haacke in dieser Arbeit eine seidene Stoffbahn, welche die Verbindung zwischen dem

¹⁴⁸ Jones 2005, S. 259. Jones weist in diesem Zusammenhang passenderweise auf Niklas Luhmanns systemtheoretischen Ansatz in „Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems“ von 1994 hin. Vgl. Jones 1994, S. 259, Fußnote 96.

¹⁴⁹ Burnham 1967, S. 48.

¹⁵⁰ Vgl. Haacke Kat. 2006, S. 86.

Ballon und der Basis deutlich hervorhebt. Anders als bei der *Kugel in schrägem Luftstrahl* kommt es Haacke hier auf eine Repräsentation der Verbindung zwischen Sockel und Ballon am Objekt selbst an, während er darauf in der Fotografie von *Kugel in schrägem Luftstrahl* verzichtet, da sowohl das „schräg“ im Titel, als auch die fotografische Fixierung ausreicht, um das physikalische Prinzip sichtbar zu machen.

Entscheidend für unsere weitere Betrachtung ist, dass diese Sichtbarmachung des Unsichtbaren durch Haacke nun formal und nicht mehr repräsentational gestaltet wird. Das bedeutet für die Darstellung von Beziehungen und Mechanismen, dass für die Beziehungen keine stellvertretenden Zeichen mehr gefunden werden, sondern dass die Beziehungen und ihre Beschaffenheit innerhalb eines Systems, anhand der formalen Konstellation der Arbeit artikuliert wird. Diese Strategie wird durch den Gestaltbegriff möglich, den Robert Morris für das künstlerische Feld geprägt hat¹⁵¹. Die Differenzierungen, die Haackes Blick für das Unsichtbare erlaubt, haben hypothetischen Charakter und stellen daher, wenn auch als Proposition, eine Positionierung in einem je spezifischen Diskurs der Arbeit dar. Propositionen, wie sie etwa aus der Arbeit *Kugel in schrägem Luftstrahl* (1964/67) resultieren, sind Verdinglichung abstrakter Prinzipien und entspringen der Einstellung, dass „represented principles [are] believed to be operative“¹⁵². Der Glaube an die Wirksamkeit von naturwissenschaftlichen Prinzipien ließ sich zu Beginn der 1960er Jahre anhand von Darstellungen biologischer oder anderer komplexer Systeme beobachten, die modellartig formalisiert wurden, wie im Falle von *Condensation Cube* (1963/65) gesehen.

Dieser originär konstruktivistische Glaube an die Wirksamkeit von Prinzipien, welcher die Kunst im Allgemeinen und die Skulptur im Besonderen veränderte, gelangte über die verschiedensten Kanäle in die Kunst Westeuropas und Amerikas. Die Konstruktivisten Naum Gabo, László Moholy-Nagy, Anton Pevsner u. a. hatten mindestens Kontakte nach Deutschland oder emigrierten gar dorthin oder nach Großbritannien, um sich den Folgen der radikalisierten Novemberrevolution in den 1920er Jahren und dem Aufkommen der kommunistischen Kulturdoktrin zu entziehen. László Moholy-Nagy war von 1923 bis 1928 am Bauhaus tätig und verfolgte, parallel zur konstruktivistischen Idee, Ansätze, die für Deutschland in den 1920er Jahren und bis in die 1930er Jahre außerhalb der Bauhausschule nur wenigen Künstlern bekannt waren. Sie setzten sich mit dem konstruktivistischen Erbe auseinander oder, wie etwa auch die Kunst von Karl-Heinz Adler in Halle und Dresden, von Hermann Glöckner oder – erst Mitte der 1950er Jahre – vom jungen Norbert Kricke in Düsseldorf. Einfluss auf Hans Haacke mag jedenfalls sein Kasseler Lehrer Fritz Winter gehabt haben. Im Werk des Bauhauschülers und

¹⁵¹ Vgl. Morris 1966/1995, S. 97.

¹⁵² Burnham 1967, S. 8.

Zen-49-Mitbegründers schlägt sich in den 1940er und 1950er Jahren der Austausch mit Naum Gabo nieder.¹⁵³ In den USA der beginnenden 1960er Jahre förderte die Veröffentlichung von Camilla Gray „The Great Experiment: Russian Art 1863-1922“ (1962) die Wiederentdeckung der Konstruktivisten. Haacke besuchte und kommentierte die Ausstellung „Plus by Minus: Today’s ½ Century“ (1968) in Buffalo im Staat New York¹⁵⁴:

I was very excited about Malevich’s pencil drawings of 1913: squares and a single circle. Also a small wooden Vantongerloo and the Medunetzky sculpture in Camilla Gray’s book. And also Lissitzky [sic!] drawings, and Tauber–Arp, and the de Stijl with some rarely shown examples, Bill, Lohse and many more.¹⁵⁵

Eine bewusste Reflexion des Einflusses der Konstruktivisten auf das eigene Werk ist für Haacke im Umfeld dieser amerikanischen Rezeption denkbar. Die Kuratoren der Ausstellung hatten diese Reflexion mit den Gegenüberstellungen historischer Konstruktivisten und zeitgenössischer Positionen intendiert. Doch Haacke erfüllte das mit Befremden: „All the people I’ve mentioned above present a fantastic depth of concept and conviction. What was so strange was the juxtaposition with contemporary, related (?) works.“¹⁵⁶ Eine direkte Verbindung zwischen den Konstruktivisten und den „minimal or related works“¹⁵⁷ erscheint ihm nicht plausibel, weil letztere ihm, wie auch seine eigenen, weniger von einem ideologischen Ansinnen geprägt scheinen. So stellte er beispielsweise fest, dass seine Arbeit mit dem ideologisch induzierten Fortschrittsglauben einiger Konstruktivisten nichts zu tun habe: „I certainly have nothing to do with the Gabo’s wing.[...] so much is not thought out to its logical conclusion and plays with science fiction imagery.“¹⁵⁸

Haacke wies also angesichts solcher Eindrücke zu Beginn der 60er Jahre bereits eine differenzierte Sichtweise seiner Affinität zu den konstruktivistischen Positionen aus, und lehnte die ideologischen Implikationen ab, die Greenberg seines Erachtens erfolglos zu negieren versuchte. Zu beobachten ist, dass Haacke sich als Künstler gegen eine formalistische Kunstauffassung – und damit gegen Greenberg – aussprach und eine eigene Interpretation der historischen Avantgarden entwickelte.

Denn für Haacke wirkte die Forderung der historischen Avantgarden besonders nach, dass Kunst eine reale, gesellschaftliche Wirksamkeit haben müsse. In ihrem „Realistischen Manifest“ hatten die Konstruktivisten um Naum Gabo 1920 formuliert: „Raum und Zeit sind für uns

¹⁵³ Vgl. Schawelka 1998, S. 15; Vgl. auch Gassner (Hg.) 2003.

¹⁵⁴ Vgl. Burnham 1975, S. 128.

¹⁵⁵ Haacke, Brief an Burnham, in: Burnham 1975, S. 128.

¹⁵⁶ Haacke, Brief an Burnham, in: Burnham 1975, S. 128.

¹⁵⁷ Haacke, Brief an Burnham, in: Burnham 1975, S. 128.

¹⁵⁸ Haacke, Brief an Burnham, in: Burnham 1975, S. 128.

die einzigen Formen, in denen sich das Leben aufbaut und in denen sich deshalb die Kunst aufbauen muss.“¹⁵⁹ Somit waren die Rahmenbedingungen eines antiformalistischen Konzeptes von Kunst – wie dasjenige Haackes – bereits durch die konstruktivistische Idee gesteckt, indem die Formen der Kunst dem Leben entstammten und in dieses zurückzuwirken hatten. Interessanterweise trifft dies besonders auf jene Arbeiten zu, die Haacke ab 1963 konzipiert. Der realzeitliche Charakter dieser Arbeiten konvergiert mit dem von den Konstruktivisten propagierten:

Wer will uns wirksamere Formen zeigen als diese [...]. Wer ist so groß, dass er uns stärkere Fundamente geben könnte als diese? Wo ist das Genie, das uns eine hinreißendere Legende erzählen könnte als diese prosaische Geschichte, die man Leben nennt? Die Verwirklichung unserer Weltauffassung in den Formen von Raum und Zeit ist das einzige Ziel unseres bildnerischen Schaffens.¹⁶⁰

Diese Äußerung Gabos passt zur Auffassung künstlerischer Positionen Ende der 1950er Jahre, die das Spektrum avantgardistischer Bestrebungen, wie etwa demjenigen der Futuristen oder der Impressionisten sowie aller späteren neoavantgarden Tendenzen der 1950er Jahre, z. B. der Zero-Bewegung oder von Fluxus, reflektieren. Auch für die Skulpturauffassung Haackes lassen sich aus dem Manifest der Konstruktivisten Argumente ableiten. Dort heißt es:

Wir lehnen in der Skulptur die Masse als plastisches Element ab. Es ist jedem Ingenieur bekannt, dass die statischen Kräfte eines festen Körpers und seine materielle Stärke nicht von der Masse abhängig sind [...] etwa bei einer Schiene, einem T-Träger usw. Doch ihr, Bildhauer aller Schattierungen und Richtungen, ihr haltet immer noch an dem alten Vorurteil fest, man könne das Volumen nicht von der Masse befreien. So nehmen wir vier Flächen und bauen aus ihnen das gleiche Volumen wie aus vier Tonnen Masse. So geben wir der Skulptur die Linie als Richtungsweiser zurück und erklären damit die Tiefe zur einzigen Raumform.¹⁶¹

Haackes Arbeiten, die sich aus einzelnen Teilen zusammensetzen und – wie Buchloh es formuliert – „Architektur und Skulptur in Fotografie transformieren“¹⁶², tragen also einen konstruktivistischen Kern in sich, der im Zusammenspiel zwischen Objekt und Architektur die ‘statischen Kräfte’ – wie es im konstruktivistischen Manifest heißt – in eine dynamisch erfahrbare Konstruktion zu übersetzen vermag. Zugleich grenzen sich Haackes Arbeiten von einer modernistischen Interpretation der Konstruktivisten ab, die allein von ihrer Visualität und ihrem Abstraktionsgedanken abgeleitet ist. Die Aufnahme ‘technischer Errungenschaften’ der konstruk-

¹⁵⁹ Gabo 1920/1971, S. 25.

¹⁶⁰ Haacke, Brief an Burnham, in: Burnham 1975, S. 128.

¹⁶¹ Gabo 1920/1971, S. 25.

¹⁶² Buchloh 2006a, S. 49.

tivistischen Skulptur, die beabsichtigte, mit einem möglichst geringen Aufwand an taktiler Oberfläche die größtmögliche Quantität an Visualität zu erzeugen, gehörte laut Greenberg kategorisch zum freien und totalen Medium der Skulptur: „Der Bildhauer-Konstrukteur kann mit einem bloßen Stück Draht buchstäblich in der Luft zeichnen.“¹⁶³ Haacke lehnte diese plakative Beziehungsdarstellung ab, denn die Beziehungen, die er sichtbaren machen will, sind zuvor unsichtbar. Die Beziehungen müssen erst, wie bei Andre, im Prozess der Wahrnehmung hergestellt werden. Den formalistischen Zugang zu den Konstruktivisten, inklusive aller weiterer Ismen, die Greenberg in seinem Konzept der „Opticality“ nur wenig voneinander zu unterscheiden suchte,¹⁶⁴ lehnte Haacke zugunsten einer Konzeptualisierung konstruktivistischer Ideen ab. Auch dies hatten schon Äußerungen im konstruktivistischen Manifest vorbereitet, die sich von Positionen der klassischen Moderne klar abgrenzten:

Nach dem Werk der Kubisten fand unsere Generation in der Kunst nur noch ein Konglomerat von Ruinen vor. Die kubistische Analyse hatte von der Tradition nichts übrig gelassen, auf dem wir auch nur die einfachste Grundlage hätten errichten können. Wir waren gezwungen, von vorne anzufangen. Wir standen vor dem Dilemma, entweder in der Zerstörung fortzufahren oder nach der Basis für die Gründung einer neuen Kunst zu suchen.¹⁶⁵

Was also Greenberg als Wurzel der aktuellen Skulpturenentwicklung diagnostiziert, war für die Konstruktivisten eigentlich ein Grund, nach Alternativen Ausschau zu halten. Haackes Arbeit steht in der Kontinuität dieser Suche. Naum Gabo führte die Entstehung des Konstruktivismus darauf zurück, dass ein Neuanfang notwendig geworden war, da nach dem analytischen Kubismus Form und Komposition keine zukunftsorientierten Konzepte mehr darstellten.¹⁶⁶ Daher verfolgte Gabo das Konzept der Konstruktion. Der Unterschied zwischen einer Komposition und einer Konstruktion bestand folglich darin, dass eine Komposition in der Hierarchisierung und Koordination der Elemente besteht, während eine „offengelegte Konstruktion“¹⁶⁷ versucht, eine Indifferenz in Bezug auf Hierarchie und Koordination zu erwirken, die als lebendig erfahren werden sollte. Die Rekonstruktion eines Differenzgeschehens findet in der Erfahrung des Betrachters zwischen unterschiedlichen Perspektiven und Fluchtpunkten statt. Die massive Materialisierung tritt zugunsten einer relationalen Positionierung im Kontext ab. Diese räumlich relationale Positionierung ist das Unterscheidungskriterium.

¹⁶³ Greenberg 1958/2009, S. 263.

¹⁶⁴ Vgl. Greenberg 1964/2009, S. 345.

¹⁶⁵ Gabo 1937/1971, S. 17.

¹⁶⁶ Vgl. Gabo 1937/1971, S. 19.

¹⁶⁷ Rodtschenko, zit. nach Gough 2005, S. 39, Übersetzung des Verfassers.

Dreidimensionalität ist für die Konstruktivisten eine notwendige Bedingung für die Existenz einer Konstruktion.¹⁶⁸ Entscheidend ist weiterhin eine vergleichende Gegenüberstellung einzelner Komponenten, die von der Zweidimensionalität losgelöst Räumlichkeit mit einbezieht. Im Falle der Konstruktivisten geschah dies zum Beispiel mittels der „paired drawings“¹⁶⁹ – gegenübergestellten Zeichnungen – oder, wie wir auch feststellen können, in fotografischen Paarungen oder Reihungen, die einen zeitlichen Verlauf darstellen und sich in der Vorstellung des Betrachters fortsetzen.

Ein Beispiel hierfür sind die beiden Fotografien von Aleksander Rodtschenko, *Morning Exercise (Utrenniaia Zariadka)* (1932) (Abb. 22): Durch die Gegenüberstellung zweier offensichtlich in zeitlichem Zusammenhang stehenden Aufnahmen – das Beispiel zeigt eine gymnastische Übung aus einer Froschperspektive – wird der prozessuale Charakter des Sujets vermittelt. Ein vergleichendes Sehen ist das konstruktive Pendant zum prozessualen Charakter des Sujets. Dieses vergleichende Sehen erfolgt wiederum in der Bewegung eines zeitlichen Hin-und-Hersehens.

Der Prozess des Vergleichens – und somit Differenzierens – ist in diesen Arbeiten der Konstruktivisten das entscheidende Element. Die im komparativen Prozess enthaltene zeitliche Komponente begründet den Anspruch der Konstruktivisten, sich mit dem „Wesen der Kunst und ihrer Funktion im Leben“¹⁷⁰ auseinanderzusetzen, die sich in der dritten Dimension zeitlich abspiele und sich von der künstlerisch kompositorischen Ermächtigung unterscheidet,¹⁷¹ denn “construction is connected with the actual making of an object, without representation, [...] contemplation, [...] relation to nature“.¹⁷² Nicht die Relation zur Natur, sondern die Konstruktion ebendieser war das Ziel. Mit dieser Idee proklamierten die Konstruktivisten die Einheit von Form und Inhalt. So formuliert etwa die Konstruktivistin und Lebensgefährtin Rodtschenkos, Varvara Stepanova: “A mark of constructiveness is the organic way in which constituent parts are linked together.”¹⁷³ Das Merkmal der Konstruiertheit müsste demnach jene ‘organischen Verbindung’ zwischen den einzelnen Teilen des Inhalts sein. Rodtschenko bezeichnete den durch diese organische Verbindung entstehenden Raum als den *realen* Raum. Er entstehe aus einer notwendigen – utilitaristischen –, also funktionalen Organisation der Teile im Raum. Dieses Formverständnis einer Form als Differenzierungsprozess steht für Haackes Begrifflichkeit des Real-Time Systems Pate, auch wenn er weiterentwickelt.

¹⁶⁸ Vgl. Gough 2005, S. 40.

¹⁶⁹ Gough 2005, S. 40.

¹⁷⁰ Gabo 1937/1971, S. 19 f.

¹⁷¹ Vgl. Gough 2005, S. 42.

¹⁷² Gough 2005, S. 43.

¹⁷³ Varvara Stepanova, zit. nach Gough 2005, S. 44.

Konstruktion, das war für die Konstruktivisten ein Verhältnis zwischen Teil und Ganzem, das sich im Gegensatz zu anderen modernen Richtungen der Avantgarde vom „superfluous space, generated by the division of figure and ground“¹⁷⁴ verabschiedete. Wenn, so Gough zu Michael Frieds Kritik an den späten Avantgarden, „the support“, der Träger, also etwa das Rechteck der Leinwand, eine eigene Figuration hervorbringen konnte, dann würde eine oberflächliche „division of figure and ground“ ausgetauscht und aufgelöst werden.¹⁷⁵ Die Konzentration auf den Träger – *support* – des Kunstwerkes war also dasjenige konstruktivistische Mittel, das die späten Avantgarden, wie etwa Frank Stella, sich zu eigen machten. Die Frage für Künstler, wie besonders Haacke, war nun, wie man diese Kontinuität einer Ideologie des Mediums befreien konnte.

Wie die Konstruktivisten, und in deren Folge die modernistischen Maler, erteilt Haacke der Repräsentation einer äußeren Erscheinung eine radikale Absage. Die Konstruktivisten hatten im indexikalischen Verhältnis, also dem Verhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, das Haupthindernis zur Erneuerung der Kunst gesehen. Im Mittelpunkt des konstruktivistischen Manifests stand jedoch ein nicht weniger metaphysisches Konzept des Künstlers als Schöpfer und des schöpferischen Akts selbst, denn „jede materielle oder spirituelle Arbeit“ konnte dazu bestimmt sein, „die Substanz des materiellen und geistigen Lebens zu vervollkommen.“¹⁷⁶ Während die Konstruktivisten also das Subjekt des Künstlers ganz im Sinne eines humanistischen Weltbildes als handelnden und wirkenden Menschen ins Zentrum ihrer Vorstellung vom Künstler in der Gesellschaft stellten, zügelt Haacke derart avantgardistische Metaphysik und bemüht sich um Abgrenzung oder gar Radikalisierung in zweierlei Hinsicht. Zum einen gibt Haacke Entscheidungen an die generativen oder deduktiven Strukturen ab, die Rodtschenko in einer zentralen Aussage hervorhebt: „Construction [is a] deductive mode of generation in which [...] there is nothing accidental, nothing not accounted for.“¹⁷⁷ Er nutzt dabei die Souveränität der Mittel als generatives Moment. Zum anderen bezieht Haacke den Betrachter als Mitautor ein, der das Kunstwerk anhand der Herstellungen von Beziehungen mit konstituiert.

Im Falle der skulpturalen Arbeit *Kugel in schrägem Luftstrahl* (1964/67) von Hans Haacke sehen wir, dass das Prinzip oder die Struktur, die das Objekt artikuliert, der Physik entnommen ist: Eine leichte Kugel oder ein Luftballon wird an einem Faden mit einem schräg positionierten Luftgebläse verbunden. Die Kugel wird, einmal in den Luftstrahl hineingestellt, durch die aerodynamischen Kräfte in ihrer Position fixiert. Genau diese Fixierung findet in der Fotogra-

¹⁷⁴ Gough 2005, S. 48.

¹⁷⁵ Gough 2005, S. 49.

¹⁷⁶ Gabo 1937/1971, S. 20.

¹⁷⁷ Rodtschenko, zit. nach Gough 2005, S. 50.

fie der Arbeit eine mediale Entsprechung in der Vermittlung. Erstens: Wenn die Skulptur abgebaut wird, bleibt sie in der visuellen Repräsentation der Fotografie formal gültig erhalten, denn in der Abbildung verharrt die Kugel weiterhin in ihrer Position zum Sockel. Und zweitens: Die Fixierung der Kugel durch den Luftstrahl verschwindet in der Aufnahme fast vollends. Diese Verbindung – der Luftstrahl – wird damit sichtbar, was jedoch für den Erfolg der Vermittlung der Skulptur keinen Unterschied macht. Der Titel *Kugel in schrägem Luftstrahl* verweist auf ein physikalisches Prinzip. Der Betrachter – der es kennt – kann erkennen, was auf der Aufnahme zu sehen ist, und ihr Glauben schenken. Dieser Glaube ist dann nicht voraussetzungslos. Es kommt bei der Rezeption der Fotografie in hohem Maße auf das Vertrauen in die Operativität von Prinzipien einerseits und auf das Wissen des Betrachters um die Möglichkeit dieser Operativität andererseits an. Eine weitere Fotografie von Hans Haacke, *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9 ..., 1969* (1969)¹⁷⁸ (Abb. 24) ist in dieser Hinsicht interessant. Sie zeigt, wie der Titel bereits anzeigt, eine schneebedeckte Eisformation, die sich an einem schräg in der Bildfläche aufsteigenden, scheinbar dicken Tau gebildet hat. Die Information im Titel verweist nicht nur auf das Sujet der Fotografie, sondern auch auf den Ort und die Zeit der Aufnahme, die ebenso mit dem Ort und der Zeit der Ausstellung in Verbindung stehen. Das Bild ist, wie die Aufnahme von *Kugel in schrägem Luftstrahl*, in einen Kontext gestellt, nur dieses Mal nicht in den Kontext eines naturwissenschaftlichen Prinzips, sondern in einen – vielleicht konkreteren – räumlich-zeitlichen Kontext. In beiden Fällen wird jedoch deutlich, dass es sich um eine Momentaufnahme handelt, die eine Bewegung, einen Ablauf oder einen Prozess signifikant darstellen soll. Vergleicht man nun die Aufnahme *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9 ..., 1969* etwa mit einer Aufnahme des Fotografen Albert Renger-Patzsch (1897–1966), so kann auch in der Aufnahme *Eisbildung am Wasserfall* (1928)¹⁷⁹ (Abb. 23) ein ebensolcher Moment gesehen werden, und es stellt sich die Frage, was abgesehen vom Ortsbezug zur ersten Ausstellung von Haackes *Spray* denn nun den Unterschied zwischen diesen beiden Aufnahmen ausmacht. Die der Aufnahme *Spray* formal sehr ähnliche Fotografie eines gefrorenen Wasserfalls kommt ohne die Kontextualisierung in einem naturwissenschaftlichen Kontext aus. Sie benötigt nicht die intellektuelle Ergänzung, sondern beschreibt und beschwört lediglich die Schönheit seines Sujets und seiner Elemente. Damit bewegt sie sich auf der Ebene der abbildenden Funktion der Fotografie.

Die Arbeit an einer Konstruktion war schon für den Konstruktivisten Rodtschenko auf die Deduktion von Strukturen aus. Diese Deduktion ist jedoch bei Haacke zu einem gewissen,

¹⁷⁸ Zuerst ausgestellt 1969 in „Earth Art“ im Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY.

¹⁷⁹ Vgl. Eisenbeis (Hg.) 2012, S. 36.

durchaus konstitutiven Teil der Arbeit an das Wissen und die Kompetenz des Betrachters abgegeben, die Strukturen der Konstruktionen selbst – auch medial – zu beherrschen. Dafür ist die Kontextualisierung der Arbeit notwendig. Weil es nicht nur um die Schönheit eines Naturphänomens, sondern eben um die Anbindung eines künstlerischen Tuns an einen institutionellen und damit auch an einen örtlichen und zeitlichen Kontext geht, ist das Bild *Spray* nicht nur ein Bild von einem Wasserfall, sondern vor allem eine Aussage über das Tun des Künstlers Haacke. Dieser reale Lebensbezug zur künstlerischen Praxis ist der Unterschied, der jenseits der Abbildung in Verbindung mit dem Titel aufscheint. Dokumentarisch im Sinne von Renger-Patzsch ist das nicht. Es ist vielmehr, neben seiner dokumentarischen Komponente, selbstreflexiv bezogen auf die Rolle des Künstlers in seiner Umwelt und den Akt des Auswählens als kreativer Essenz vor Ort. Vergleichbar ist dies etwa mit dem Vorgehen von Carl Andre in der Arbeit *Joint*¹⁸⁰.

Wenn Greenberg auf den Aspekt der konstruktivistischen Autonomie des Objektes hinweist und postuliert, die neue konstruktivistische Skulptur verdanke es vor allem „ihrer physischen Unabhängigkeit“, dass „sie die repräsentativste bildende Kunst des Modernismus ist“, und sein Konzept darin besteht, dass die modernistische Skulptur „buchstäblich, wie auch konzeptuell, für und in sich selbst“¹⁸¹ existiere, und in jener Eigenständigkeit der Skulptur, in der jedes denk- und wahrnehmbare Element ganz und gar dem Kunstwerk angehört, dann scheint es genau jene Autonomie zu sein, die zwar für die Konstruktivisten noch zuzutreffen schien, jedoch für die Generation Haackes überwunden scheint. Der positivistische Aspekt der modernistischen Ästhetik ist genau derjenige, welcher die Eigenständigkeit der Felder oder Subsysteme der Gesellschaft voneinander und die Selbstbezüglichkeit der Kunst und des künstlerischen Objekts von seinem gesellschaftlichen Bezug trennt. Haacke verbindet hingegen mit seiner Skulptur *Kugel in schrägem Luftstrahl* (1964/67) oder auch *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9 ..., 1969* – wie meines Erachtens die Aufnahmen belegen – verschiedene Subsysteme wie Naturwissenschaft, Technologie und künstlerische Artikulation sowohl in visueller als auch in haptischer Repräsentation und gibt damit – mit Hilfe des Betrachters – die Kontrolle über diese deduktiven Strukturen und somit über die Glaubwürdigkeit ihrer Darstellung ab.

Greenberg setzte solchen populärkulturell orientierten künstlerischen Ansätzen¹⁸² eine ‘Kunst für die Kunst’ entgegen und erklärte somit die Kunst zu einem geschlossenen System. In der Verbindung des konstruktivistischen Unternehmens mit einer systemtheoretischen Per-

¹⁸⁰ Vgl. oben, S. 37 ff.

¹⁸¹ Greenberg 1958/2009, S. 262.

¹⁸² Vgl. Greenberg 1939/2009, S. 38 ff.

spektive formuliert Haacke seinen eigenen antiformalistischen Ansatz als Ideologiekritik, indem er das Primat der künstlerischen Mittel durch ein vermittelndes Künstlerbild ersetzt.

Auch dies wünschte sich schon Gabo theoretisch, wenn er schrieb:

Die konstruktive Idee [sieht] die Funktion der Kunst nicht in der Darstellung der Welt. Sie erlegt der Kunst nicht die Funktion der Wissenschaft auf. Kunst und Wissenschaft sind zwei verschiedene Ströme, die derselben schöpferischen Quelle entspringen und in dasselbe Meer der allgemeinen Kultur münden, doch fließen diese beiden Ströme in verschiedenen Betten. Die Wissenschaft lehrt, die Kunst sagt aus, die Wissenschaft überzeugt, die Kunst handelt, die Wissenschaft erfasst, informiert und beweist. Sie [d. i. die konstruktive Idee, Anm. d. Verf.] unternimmt nichts, das nicht mit den Gesetzen der Kunst in Einklang wäre. Die Erkenntnis ist gebunden an das, was ist, ist heterogen, wechselvoll und unvereinbar. Deshalb ist für die Wissenschaft der Weg bis zur letzten Wahrheit so lang und schwer.¹⁸³

Haacke erweiterte die quasiwissenschaftliche Untersuchung der Kunst, wie sie die Konstruktivisten in den klassischen Gattungen vorgenommen hatten, auf die institutionellen Bedingungen der Produktion von Kunst und damit der gesellschaftlichen Stellung der Kunst *und* des Künstlers im strukturellen Sinn.

3.4 Die systemische Transformation der faktografischen Skulptur

3.4.1 Die faktografische Skulptur

Ausgerechnet die Fotografie, die wie kaum ein anderes Medium im Paradigma der Repräsentation verankert zu sein scheint, spielt bei der Integration von deduktiven Strukturen und der Mitautorschaft des Betrachters eine zentrale Rolle. Es war Buchloh, der feststellt, dass Hans Haackes Strategie „sammeln archivieren präsentieren [sic!]“ aus der faktografischen Ästhetik der Konstruktivisten hervorgegangen war.¹⁸⁴ Dem ist gewiss zuzustimmen. Allerdings möchte ich, wie schon oben angesprochen, weiter nach der Rolle des Betrachters fragen. Denn Haackes Beitrag zu der in der Folge der 50er Jahre „gerade erst entstehenden“ konzeptuellen Kunst ist mit den historischen Verhältnissen in den 1920er Jahren und dem Produktivismus und der Faktografie nur bedingt vergleichbar.

Gemeinsam ist der Faktografie der 20er Jahre und den fotografischen Arbeiten Haackes, dass ihren internen formalen Bedingungen keine besondere Rolle im künstlerischen Prozess zukommt. Betrachtet man nur die Motive, kann zunächst vermutet werden, dass sowohl Haacke

¹⁸³ Gabo 1937/1971, S. 22.

¹⁸⁴ Buchloh 2006a, S. 46.

als auch die Faktografen *keinen* ästhetischen Mehrwert aus der Form des Gegenstandes ziehen wollen.¹⁸⁵ Insoweit könnte man von einer Kongruenz sprechen. Doch Hans Haacke zieht einen performativen Mehrwert aus den deduktiven Strukturen, indem er ihre Präsentation bewusst gestaltet. Auch dies mag Vorbilder in der Geschichte der konstruktivistischen Ausstellungsgestaltung haben.¹⁸⁶

Die Frage ist also wiederum, was die historischen Positionen des Fakto-Produktivismus und der kontextkritischen Positionen Hans Haackes voneinander unterscheidet. Der wesentliche Unterschied zwischen Haackes Arbeit und der Faktografie liegt meines Erachtens darin, dass die Faktografen noch an die Veränderung der Gesellschaft durch Information, an die Operativität der Artikulation glaubten¹⁸⁷, während Haacke, im Sinne einer Gestalterkennung und Transformation, einen wesentlichen Teil der Verantwortung in die Teilhabe des Betrachters verlagert.¹⁸⁸ Haackes Verwendung von Diagrammen, Formularen und Fotografien, die eine historische Markierung darstellen, ist eine Strategie der Conceptual Art, welche auf die teilhabende und werkkonstitutive Interpretation des Betrachters angewiesen ist. Durch die Differenzierung des Betrachters werden soziologische Themen relevant.

Klaus Japp hat in Anlehnung an Spencer-Browns Formkonzept – das wir bereits weiter oben als Differenzierungsimperativ eingeführt haben – der Teilhabe am Differenzierungsgehehen eine Beobachterposition zugewiesen. Die teilhabende Beobachterposition mündet in eine Protesthaltung, die nicht „von einem Konfliktthema ausgehend kollektiven Protest“ in Szene setzt, „sondern gerade umgekehrt die ‘Form des Protests’, also die kollektive, gemeinschaftsfähige Widerspruchsbereitschaft konsolidiert.“¹⁸⁹ In einfachen Worten gesagt, ist die Form des Protests selbst die Botschaft im kritischen Sinn und stellt sich als formale Mimikry gegen den bestehenden formalen Kanon. Der teilhabenden Beobachtung ist also ein kritisches Potenzial zu eigen. Die Artikulation der Teilhabe findet zunächst von außen – einer Beobachterposition aus – statt, um nach Themen zu fahnden, „mit denen sich die Gesellschaft kritisieren, also eine Seite des unterscheidenden Protests sich bezeichnen lässt.“¹⁹⁰ Die Integration von

¹⁸⁵ Vgl. Fore 2006a, S. 3-6.

¹⁸⁶ Angesichts einiger Ausstellungen der Konstruktivisten, die sich in den Dienst der sowjetischen Propaganda stellten, hier allen voran die Ausstellungen der Produktivisten, insbesondere Lissitzky und Rodtschenko, kann man dies auch für die 1920er Jahre diagnostizieren. Oder man denke an die Ausstellung *Pressa* 1928 in Köln oder auch an die späteren, aber Haacke zeitlich sehr nahen Präsentationen im Museum of Modern Art, etwa „The Family of Man“, 1955, oder auch an die didaktisch aufgebauten Displays des ebenfalls in die Vereinigten Staaten emigrierten Bauhausschülers Herbert Bayer. Vgl. Philips 2002, S. 307-315, sowie Buchloh 1984, S. 104-119.

¹⁸⁷ Vgl. Dickerman 2006, S. 115, und Kotz 2007, S. 150 f.

¹⁸⁸ Vgl. Buchloh 2006a, S. 46.

¹⁸⁹ Japp 1993, S. 231 f.

¹⁹⁰ Japp 1993, S. 232.

Künstlern in die soziale Protestbewegung der 60er Jahre ist aber vor allem deswegen möglich gewesen, weil die Künstler in ihrer Beobachterposition, mit formalen Aspekten argumentieren.

Angesichts von künstlerischen Positionen wie etwa derjenigen der vom Galeristen Paul Maenz Ende der 1960er Jahre geförderten Künstlerin Charlotte Posenenske, die, auf einem marxistisch geprägten Werkbegriff basierend, auf der Grundlage der Betrachterbeteiligung kooperative Strategien entwickelt, mit denen eine aktive und physische Handlung vollzogen werden konnte, wird die Fragestellung auf formale Aspekte des Protests und auf politische Implikationen der Kunst – insbesondere der Skulptur – dieser Zeit gelenkt. Die Partizipation des Betrachters oder die Kollaboration zwischen Künstler und Publikum in der Werkproduktion wurde dadurch verstärkt. Haacke stellte seine ersten Real-Social Systems ebenfalls in der Galerie Maenz aus. Der Ausgangspunkt für diese sozialkritische Bewegung sind die Empörung der Künstler über den „Kapitalismus als Quelle der *Entzauberung* und der *fehlenden Authentizität* der Dinge, Menschen, Gefühle und im allgemeineren Sinne der damit verbundenen Lebensform“ sowie der „Kapitalismus als Quelle der *Unterdrückung*“¹⁹¹. Ziel der Kritik war die Artikulation der Künstler für die Freiheit des Künstlers und „für dessen Weigerung, die Ästhetik moralisch zu binden, und die Ablehnung jeglicher Form der zeitlich-räumlichen Unterordnung“ mit den Mitteln der Dekonstruktion.¹⁹²

In den Skulpturen dieser Zeit versuchten die Künstler diesem Protest Ausdruck zu verleihen, indem sie sich der konventionellen Produktion dieser Gattung durch räumlich-zeitliche Präsentationen entzogen. Fotografische Bilder wurden dabei zu einem Mittel, sich von den strukturellen Eigenschaften eines Objektes zu lösen und mythologische Kodizes offenzulegen. Im Falle Haackes werden Strukturelemente in mechanistisch-systemischer Sichtweise bestimmend für das skulpturale Setting, in dem die Visualität die entscheidende Beziehung ist. Daher möchte ich an dieser Stelle die mechanisch-systemische Perspektive durch die Fotografie hervorheben.

3.4.2 Die Kameraperspektive und das skulpturale Display –

Hans Haacke: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971)

Räumliche Präsentation, regelgeleitete Fotografie und die dimensionale Transformation der Erfahrbarkeit abstrakter Gegenstände sind, wie ich im Folgenden zu zeigen versuche, die wesentlichen Funktionselemente in den faktografischen Serien Haackes, wie etwa der Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971).

¹⁹¹ Boltanski/Chiapello 2006, S. 80.

¹⁹² Boltanski/Chiapello 2006, S. 82.

Das Hauptaugenmerk auf die im Folgenden zu erörternden Präsentation Haackes liegt in der Tat nicht auf der inhaltlichen, sondern auf der formalen Ebene des Displays (Abb. 25, 26, 27). Die Arbeit besteht aus zwei übereinander verlaufenden Rahmenreihen. In der oberen Rahmenreihe sehen wir Diagramme, die Beziehungen zwischen zwei identischen Namenslisten darstellen und die Beziehungen innerhalb dieser Gruppe analysieren (Abb. 28). Die einzelne Beziehung in der Gruppe wird durch eine Linie dargestellt. Das komplexe Gefüge ist so weitreichend, dass Haacke den Namenstabellen 142 Fotografien (Abb. 26) und zwei Auszüge eines Stadtplans zur Erläuterung zur Seite stellt (Abb. 27). Die Hochformate der Listendiagramme reihen sich aneinander und darunter befinden sich längliche Querformate, in denen jeweils sechs hochformatige Fotografien mit dazugehörigen Bildunterschriften zusammengefasst sind (Abb. 26). „Die tatsächliche Radikalität“, so Buchloh zu dieser Arbeit, bestehe „in der Transformation der traditionellen Skulptur in fotografische Aufzeichnungen von Architektur als Hinweis auf die Bedingungen der privaten und kollektiven Erfahrung des öffentlichen Raumes.“¹⁹³ Es geht also einerseits um die ganz konkrete Artikulation einer Erfahrung. Zum anderen geht es aber auch um die Transformation des Produktionsvorganges einer Skulptur in die Produktion einer fotografischen Serie. Der fotografische Blick und die fotografische Aufzeichnung unterscheiden sich in Form und Inhalt von den Ebenen der Beobachtung der Skulptur. Die Konzeption der Aufzeichnung im faktografischen Sinne bildet ein subjektives Geschehen in einem gesellschaftlichen Kontext ab.¹⁹⁴ Bei Haacke findet jedoch eine Verschiebung zur faktografischen Konzeption statt. Nicht mehr um den Kontext gesamtgesellschaftlicher politischer Umwälzungen geht es – wie es für die konstruktivistische Avantgarde noch notwendig war –, sondern um den kollektiven Bezug dieser subjektiven Erfahrung, im konkreten Kontext derjenigen Institution, innerhalb derer die Arbeit letztlich gezeigt wird. Der fotografische Blick ist in dieser skulpturalen Arbeit Haackes gestört, weil unterschiedliche Konzepte der Visualität aufeinandertreffen, die in der Summe zum Verständnis des Themas der Arbeit notwendig sind.

Denn in Bezug auf die Skulptur sind zwei unterschiedliche Konzepte des Sehens wirksam, wie es der Kunsthistoriker David Clarke festgestellt hat.¹⁹⁵ Blicken einerseits und Schauen andererseits haben zwei unterschiedliche Zielrichtungen. Der Blick, als statisches Sehen, und das Schauen, als ein umherwanderndes Sehen, haben unterschiedliche Motivationen und zeigen unterschiedliche Ergebnisse. Während das blickende Sehen einem heuristischen Interesse folgt, sieht sich das Schauen, das Beobachten, einer fragenden Haltung verpflichtet, die keine

¹⁹³ Buchloh 2006a, S. 49.

¹⁹⁴ Vgl. Dickerman 2006, S. 139-142.

¹⁹⁵ Vgl. Clarke 1992/1995, S. 701.

definitiven Antworten oder Begriffe liefert. In Haackes Fotografien der Gebäude aus dem Immobilienkonsortium in *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) sind die beiden Konzepte deutlich voneinander zu unterscheiden und verschiedenen Ebenen der Arbeit zuordenbar. Einerseits verfolgt Haacke mit dem fotografisch-dokumentarischen Blick das Ziel einer empirischen Beweissammlung. Andererseits bewirkt aber die Abgabe der Entscheidung für ein Motiv an eine deduktive, bereits gegebene Struktur ein indifferentes Schauen, das sich selbst und seine Ansicht an eine Ausgangsfragestellung abgegeben hat und über eine bloß benennende Weltbeobachtung hinaus geht.

Eine Kombination der Strategien von Faktografie und Ready-made in Verbindung mit dem „decisive moment“ der Fotografie erzeugt ein „generative moment“ – der aus der Zeit gegriffene, festgehaltene Moment wird zu einem Momentum, einem Impuls, der im Prozess der Wahrnehmung zur Konstitution des Werkes setzt. Die Serie von Fotografien der Häuserfassaden aus der Froschperspektive lösen diese aus dem Narrativ der Stadterfahrung heraus. Die investigative Schärfe, mit der Hans Haacke in dieser Arbeit von 1971 die Details der verflochtenen Immobilienbesitzverhältnisse recherchiert, wird, dem generativen Moment folgend, zu einem System unendlicher Möglichkeiten, die dem Ziel gelten, die Struktur des Immobilienimperiums zu verstehen. Es entstehen dabei Bilder, die zum gezeigten System in einem metonymischen Verhältnis stehen, und austauschbar erscheinen. Der Titel „*Real-Time Social System*“ und die Datierung des zeitlichen Momentes „*as of May 1*“ auf den Entstehungszeitpunkt der Arbeit, welchen die Arbeit zwar nicht abbildet, jedoch strukturell bezeichnet, stützt diesen Interpretationsansatz.

Die vorläufige Bestandsaufnahme durch die künstlerische Arbeit zeigt sich im Zustand höchster Dynamik. Der fotografische Blick wird zu etwas Vorläufigem. Die Fotografie wird zu nur einem von vielen potenziellen Blicken relativiert und trägt zunächst keine kulturelle Bedeutung in sich. Sie liefert keine objektiven Informationen, sondern rein auf die subjektive Konstruktion des Betrachterstandpunktes bezogene Daten, die von begleitendem Material erläutert werden müssen, um begründet, wahrnehmend interpretiert werden zu können und um ihre Bedeutung erkennen zu können. So beliebig nun also einerseits die fotografische Aufnahme als Motiv wirken mag, so konkret verhält sie sich als fotografischer Abzug im Raum des skulpturalen Settings und es ist die Frage, welcher Part dieser konkreten Form im Verständnis der Arbeit zukommt. Denn es ist eben die subjektive Kameraperspektive auf Häuserfassaden, die im Kontrast zur Perspektive auf die Abzüge in der Präsentation stehen.

In Haackes Arbeit geht es nicht allein um die Transformation einer „traditionellen Skulptur“, sondern es geht um den Einsatz von Fotografie als skulpturale Strategie. Buchloh merkt dazu

an: „was traditionell als räumliche Ausdehnung des skulpturalen Objekts, oder gar der Monumentalskulptur selbst, zum Ausdruck gebracht worden wäre, ging in Haackes Händen in das Register der fotografischen Aufzeichnung über“.¹⁹⁶ Und weiter führt er aus: „die Interaktion zwischen taktilem Objekt und Betrachter geht in bloße Informationsverarbeitung über“.¹⁹⁷ Buchloh stellt also fest, dass perzeptive Elemente in einen kognitiven Prozess münden. Im Augenblick der Betrachtung findet eine Gestalterkennung auf zwei Ebenen statt: Zum einen findet eine Reversion der Abstraktionsleistung statt. Wie zuvor mittels der Fotografie haptische Qualitäten in das Zweidimensionale transformiert wurden, wird nun das Zweidimensionale der Fotografie zu einer räumlichen Erfahrung im Display. Buchloh spricht deshalb davon, „das Skulpturale unter den Bedingungen der universellen Reifikation der taktilen und perzeptorischen Erfahrung ‘performativ dar[zu]bieten’, statt es ‘zu produzieren’.“¹⁹⁸ Die Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) stellt daher die Frage nach der Erkenntnis einer Gestalt aus mehreren oder einer Perspektive. Nicht nur der optische Sinn der Fotografie, sondern auch ihre Bedeutung im Raum ist hierfür ausschlaggebend. Die zweite Ebene der Fotografien liegt jedoch im Bereich der Darbietung, in welchem sie besagten, weniger beschreibenden Charakter aufweisen. Sie sind eine Art Zeigeakt auf unsichtbare Mechanismen und haben zugleich, ganz im Sinne eines Sprechakts, einen Mehrwert, der in der Performanz ihrer Präsentation begründet liegt.

Diese Doppelstruktur der Fotografie im skulpturalen Setting lässt mich zu dem Schluss kommen, dass, systemisch gesprochen, von der skulpturalen Fotografie als einer Art Token gesprochen werden kann,¹⁹⁹ einer Markierung, nicht in einem statisch und hierarchisch räumlichen, sondern in einem den performativen Zusammenhang von Produktion und Rezeption markierenden Sinn. Denn die Fotografien schwanken zwischen Differenz und Indifferenz, weil sie auf den Prozess des Differenzierens im Akt der Betrachtung, der Differenz zwischen subjektiver Perspektive und konkreter Materialität verweisen. Die Fotografien verweisen also in diesem Sinn als Zeichen sowohl auf einen abwesenden Gegenstand als auch auf ihre konkrete Materialität in der Präsentation im Moment der Betrachtung. Somit vergegenwärtigen sie ein Repräsentationsproblem.

Für diese Gegenwärtigkeit, die hierdurch erzeugt werden soll und von der Michael Fried in Bezug auf die Minimal Art spricht²⁰⁰, stehen viele theoretische Ansätze Pate. So zieht Hal Foster etwa eine Parallele zu Roland Barthes’ „Die Helle Kammer“, wenn er auf das Theorem des

¹⁹⁶ Buchloh 2006a, S. 49.

¹⁹⁷ Buchloh 2006a, S. 49.

¹⁹⁸ Buchloh 2006a, S. 49.

¹⁹⁹ Vgl. Spencer-Brown 1969/2011, S. 4.

²⁰⁰ Fried 1967/1995, S. 340.

punctums abhebt.²⁰¹ Das Theorem der ‘Drittheit’ etwa, von Charles Sanders Peirce, liefert ebenfalls ein mögliches Konzept für die Rolle der Fotografie als medialer Brücke zwischen dem Verweis auf Vergangenes bei gleichzeitiger Funktion einer Vergegenwärtigung erfüllt. Vor allem aber die Systemtheorie, die einem mechanistischen Impuls folgt, liefert wichtige Hinweise auf die Methode Haackes.²⁰²

Wenn in *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) durch die Integration einer kulturellen Form – dem fotografischen Blick – Kritik am Kunstbegriff selbst geübt werden soll, dann kann dies dadurch gelingen, dass Kritik an spezifischen Bedingungen des Kunstsystems und dem politischen System zugleich anhand formaler Eigenschaften der Präsentation geäußert wird. Diese liegt in der Disparität der Perspektiven von Diagrammen und Fotografien, die eine unterschiedliche Perspektivierung auf den Gegenstand hervorrufen. Deutsche verdeutlicht dies, indem sie in ihrer Betrachtung von *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) den Ausstellungsraum als Folie für die Möglichkeit einer kritischen Haltung in Bezug auf gesellschaftliche Bedingungen definiert.²⁰³ Deutsche steht mit dieser Feststellung in der Nachfolge einer Institutionskritik, wie sie etwa Brian O’Doherty in seiner Betrachtung *Inside The White Cube* (1976) bezogen auf die moderne Präsentationsform theoretisiert.

3.4.3 Form und Kalkül

Fällt zu Beginn unserer Auseinandersetzung mit dem Werk Hans Haackes vor allem die Politisierung in seinem Spätwerk auf, so liegt die Vermutung nahe, dass die beschriebenen konzeptionellen Anlagen bereits in seinen frühen Arbeiten aufzufinden sind. Ein enger Kreis von Theoretikern wie Jack Burnham, Benjamin H. D. Buchloh, Walter Grasskamp und Rosalyn Deutsche, um nur vier wichtige zu nennen, begleitet den Prozess einer Re-Politisierung der Form im künstlerischen Schaffen Hans Haackes. Ob jedoch dieser Prozess von vornherein angelegt war, stellt eine berechtigte Frage dar. Der Künstler selbst bezeichnet seine Arbeiten so neutral wie möglich als Real-Zeit-Systeme.²⁰⁴ Zusätzlich zur deutlich formulierten Kritik am institutionalisierten Kunstbetrieb ist daher bereits früh eine Ideologiekritik in seinen Arbeiten auszumachen, die den formkritischen Ansatz der Systemtheorie aufgreift und diesen zu einem politischen werden lässt. Um die Mechanismen der politischen Kritik Haackes verstehen zu können, reicht es daher nicht, sich über die thematischen Inhalte zu informieren. Viel-

²⁰¹ Vgl. Foster 1996, S. 132-134.

²⁰² Vgl. Burnham 1975, S. 132.

²⁰³ Vgl. Deutsche 1996, S. 169.

²⁰⁴ Vgl. Burnham 1969/1974.

mehr sind die formalen Entscheidungen Träger dieser Kritik und müssen dahingehend aufgeschlüsselt werden.

Im Folgenden möchte ich kurz skizzieren, auf welcher Grundlage ich zu dieser Einschätzung gelange. Dazu verdeutliche ich den systemtheoretischen Einfluss auf eine Debatte, die sich von den 20er Jahren über den Formalismus Clement Greenbergs der 50er Jahre, den Antiformalismus Robert Morris' schließlich bis zur Kunst Hans Haackes erstreckt. Dieser pflegte zu Werk und Person Robert Morris' eine explizite Nähe und scheint ähnlich wie dieser, vielleicht noch radikaler, den Modernismus Greenbergs kritisiert und weiterentwickelt zu haben – nicht allein um eine begriffliche Differenzierung in die Formalismusdebatte einzubringen, wie Morris dies tat, indem er mit seinem Strukturbegriff eine theoretische Differenzierung in den Form-Diskurs einbrachte. Haacke ging es um einen mechanischen Formbegriff, der vielleicht noch universelleren Charakter haben sollte. Das Formproblem spielte nicht nur in der Kunstkritik, etwa dem modernistischen Kunstverständnis Clement Greenbergs, eine Rolle, sondern besonders grundlegend in der Systemtheorie und mit ihr in der Entwicklung der formalen Logik dieser Zeit.²⁰⁵ Basierend auf kybernetischen Modellen, begann sich aus der Gestalttheorie heraus eine Formkritik zu entwickeln. Dabei wurde bereits in den 20er Jahren von Ludwig von Bertalanffy formuliert, dass das Problem der Beschreibung von Lebensvorgängen eigentlich ein Formproblem sei, ein Problem des Verhältnisses von innen und außen und des Teiles zum Ganzen.²⁰⁶ Das Bewusstsein um diese Problematik, die in der Philosophie durch Aristoteles Verbreitung fand, ist entscheidend für unsere Analyse des unterschiedlichen Umgangs mit dem Formproblem der Künstler und Autoren der 1960er Jahre.

Haacke selbst bezeichnete sich, sicher mit Bezug auf Morris' Aufsatz, als Antiformalisten.²⁰⁷ Jedoch wird, beleuchtet man die Formalismusdebatte genauer, festzustellen sein, dass die Systemtheorie selbst, als Zeichentheorie, eine Unterscheidung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten trifft und dieser Unterscheidung – auch Beobachtung genannt – selbst den Rang einer Form einräumt. Somit handelt es sich beim Antiformalismus Haackes um eine Formkritik, die den Begriff der Form als Differenzierungsgeschehen auslegt, der seiner Komplexität gerecht zu werden versucht.

Haacke hat sich mit der Systemtheorie auseinandergesetzt, und aufgrund dieser Auseinandersetzung frage ich, inwiefern sich die Formdefinition der Systemtheorie auf Haackes Verständnis eines subjektiven Differenzgeschehens ausgewirkt hat. Das Differenzieren selbst ist eine

²⁰⁵ Burnham weist in seinem Aufsatz zur Politisierung von Haackes Kunst auf dessen Lektüre der generellen Systemtheorie hin (vgl. Burnham 1975, S. 132). Hans Haacke selbst bezeichnet seine Beschäftigung mit theoretischen Implikationen zwar stets als oberflächlich, doch scheint selbst dieses Überblickswissen sich tiefgreifend seit den 60er Jahren auf seine Arbeiten auszuwirken. Vgl. Haacke Interview 1976, o. S.

²⁰⁶ Vgl. Burnham 1975, S. 132.

²⁰⁷ Haacke Interview 1976, o. S.

implizite Forderung seiner Kunst: die dialektische Aporie zwischen Inhalt und Form, die darin besteht, dass eine Beziehung zwischen dem Inhalt und der Form spezifisch artikuliert wird, soll dem Betrachter einen Ansatz bieten, der es offen lässt, aus welcher Perspektive gewertet werden soll oder gar auf welches spezifische theoretische Problem sich die Arbeit bezieht.²⁰⁸ Im Mittelpunkt der Betrachtung der Form bei Hans Haacke muss also der operationale Aspekt der Differenzierung, also *per se* das Treffen von Unterscheidungen stehen. Die Freiheit, die dem Betrachter im Interpretationsspektrum der Arbeit eingeräumt wird, hält sich jedoch durchaus in eng gesetzten Grenzen, und dies nicht nur, weil er durch die Arbeiten versucht die Welt vereinfachend zu erklären, sondern weil die grundlegenden Operationen des Differenzierungsprozesses ohnehin nicht unendlich sind. Spencer-Brown entwickelte eine Arithmetik für das Möglichkeitsspektrum dieser Differenzierungen aus vier Formen, die man als binär bezeichnen könnte: der Verdichtung (*condensation*), der Bestätigung (*confirmation*), der Löschung (*cancellation*) und der Ersetzung (*compensation*). Es ging Spencer-Brown dabei um die Möglichkeit der Formalisierung der Argumente, die ihrerseits intern unter diesen Gesichtspunkten differenziert werden können. Daraus ergibt sich die Anzahl möglicher Argumente und von deren Rekombination und somit die jeweilige Relevanz für die Thematik der Arbeit.²⁰⁹ Spencer-Browns Anliegen war es, die Aufmerksamkeit des Interpreten auf die Form zu lenken und diese als eine Referenzerweiterung des Zeichens zu verstehen, das sich von einer bloß mimetischen Unterscheidung zu einer Metaunterscheidungsmöglichkeit im soziologischen Sinne entwickelt. Spencer-Brown sah darin jedoch nicht, dass die Form einer Generalisierung der Argumentation verfiel, sondern im Gegenteil, durch die Unterscheidungen der Unterscheidungen, den Referenzrahmen – und somit den Kontext auf den sich die Differenzierung bezieht – zu erweitern, um dadurch ein Bewusstsein für die Tragweite eines Problems zu erschließen: “In general, a contraction of reference accompanies an expansion of awareness, and an expansion of reference accompanies a contraction of awareness. If what was done through awareness is to be done by rule, forms of reference must grow (that is to say, divide) to accommodate rules.”²¹⁰ Letztlich ging es Spencer-Brown um nichts weniger, als durch die Analyse der Formen der Argumentationen Rückschlüsse auf deren gesellschaftliche Relevanz zu ziehen.²¹¹ Diese Beschränkung auf einige wenige Arten der Unterscheidung war mathematisch durch Spencer-Brown erwiesen worden und galt zumindest auf der Ebene der Zweidimensionalität.²¹² Eine Erweiterung des Formproblems, die Spencer-Brown 1969 unter dem Namen *re-entry* einge-

²⁰⁸ Diese Bewertung hat Auswirkungen auf Hans Haackes Verortung im institutionskritischen Diskurs, in den er von Beginn an eingeordnet wurde. Vgl. Graw 2005, S. 40.

²⁰⁹ Vgl. Spencer-Brown 1969/2011, S. 7-9.

²¹⁰ Spencer-Brown 1969/2011, S. 9.

²¹¹ Vgl. Roberts 1993, S. 31.

²¹² Auf die Probleme des Transfers dieses Modells wurde bereits hingewiesen. Vgl. Luhmann 1995, S. 169.

führt hat, bezog dreidimensionale und vierdimensionale Darstellungen mit ein. Damit wurden auch diejenigen Darstellungen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit mit einbezogen, die sich dem Bereich des erweiterten Skulpturalen zuordnen lassen. Die These, dass die formalen Entscheidungen in den Arbeiten Träger einer impliziten Kritik sind, die sich nicht nur im visuellen, sondern auch im peripatetischen Wahrnehmungsbereich verorten lassen, scheint hierdurch theoretisch untermauert zu sein.

Die dritte Dimension, also die des Raumes, und die vierte, die der Bewegung, bettet Spencer-Brown durch den Kalkül in sein Theorem ein, wodurch die Form dazu befähigt wird, die Bedingungen seiner selbst zu reflektieren und eine Rekursion auf sich selbst zu üben, die diese eine Bewegung im Raum darstellt. Spencer-Brown nennt das den Wiedereintritt der Form in die Form, den sogenannten – *re-entry*.²¹³ Der Kalkül dieses Konzeptes liegt hier also nicht in der Strategie oder Berechnung eines im Voraus angestrebten Ergebnisses, sondern bezeichnet als zeitlich ausgedehnter Prozess des Differenzierens den Diskursverlauf in einem skulpturalen Sinn. Durch die Rekursionsbewegung – des Wiedereintretens der Form in die Form – wird der Differenz von ‘marked state’ und ‘unmarked state’ eine Größe zugewiesen, die sich in der Zeitlichkeit der Skulptur vollzieht.²¹⁴

In einem Interview von 1976 wird Haackes Einschätzung dieser Rekursionsbewegung in Bezug auf die Kunst und den Kunstbetrieb ablesbar.²¹⁵ Zunächst kritisiert Hans Haacke die Entwicklung der Kunstkritik, die sich im Amerika der 50er Jahre etabliert hatte und diese Rekursion für sich instrumentalisierte. Insbesondere dem ‘modernistischen Formalismus’ des Kritikers Clement Greenberg, der die Geschlossenheit eines Systems „Kunst“ und somit die Rekursion der Interpretation allein auf sich selbst propagierte, stand im Fokus seiner Kritik. Haacke hinterfragte die Selbstbezüglichkeit dahingehend, dass ein „jedes System, das für sein Bestehen ständige Isolation“ fordere, in Wirklichkeit seinen eigenen Tod plane.²¹⁶ Dem Konzept des Modernismus, das eine Kunst fordert, „die ihre eigenen Bilder hervorbringen solle“²¹⁷, setzt Haacke ein systemisches Modell von Kunst entgegen, das, als formkritisches Mittel auf andere gesellschaftliche Bereiche verweisend, die Rekursion mit diesen anderen gesellschaftlichen Bereichen ermöglicht und somit eine Chance für das ‘Überleben’ der Kunst darstellt. Nicht nur die Ebenen der Rezeption und der Produktion von Kunst sollten demnach im Austausch miteinander stehen, sondern die Kunst sollte mit „Hilfe anderer Wissenschaften, wie der Geisteswissenschaft, Volkswirtschaftslehre, Soziologie, Anthropologie und Semiologie“

²¹³ Vgl. Baecker 1993, S. 19 f.

²¹⁴ Vgl. Roberts 1993, S. 32.

²¹⁵ Vgl. Haacke Interview 1976, o. S.

²¹⁶ Haacke Interview 1976, o. S.

²¹⁷ Greenberg 1939/2009, S. 37 f.

neue Erfahrungen durch das Wiedereintreten der jeweiligen Formen der Beobachtung durch sie ermöglichen. Der Referenzrahmen oder der Kontext sollte wesentlich erweitert werden, wie es die Systemtheorie im Sinn hatte. Die Version einer Kunst geschlossener Operativität hingegen, wie die des Modernismus, lehnte Haacke somit ab.²¹⁸

Wir können durch diese Sichtweise eine tiefere Deutung von Arbeiten wie *Condensation Cube* (1963/65)²¹⁹ und die Bedeutungsebene der Wassertropfen an deren transparenten Plexiglaswänden ermessen. Eine durchaus politisch verstandene Offenheit gegenüber gesellschaftlichen Teilsystemen²²⁰, die Haacke seinen Arbeiten oft durch ihre partizipativen Strukturelemente verleiht, wurde durch die von Greenberg beeinflusste Theoretikerin Rosalind Krauss in der Rückschau als Institutionskritik identifiziert, die eine neoliberale Strategie verfolge, weil sie versuche, Kunst zu instrumentalisieren und sie allein als gesellschaftliches Korrektiv im Sinne einer Handlungsoptimierung anzuwenden.²²¹ Haacke formulierte jedoch schon damals vorsorglich, indem er die „interesselose Produktion“ modernistischer Kunst als konsumorientierten „liberalen Mythos“ bezeichnete, sein Gegenargument zu dieser ideologischen Zuschreibung.²²² Aus der Diskussion um die Form in der Kunst scheint sich bereits zu Beginn der 70er Jahre eine Diskussion um die Funktionalisierung der Kunst ergeben zu haben, die in einem ideologisch geprägten Diskurs stattfand.

Es gibt Anlass zur Hoffnung, dass die Positionen nicht so weit voneinander entfernt sind, wie es zunächst scheint, und dass die Missverständnisse, die zwischen den Lagern bestehen, ausgeräumt werden können, so man sich, fernab ideologisch gefärbter Rhetorik, bei der Betrachtung auf die formale Struktur der Arbeiten Haackes konzentriert.

Die Kritik an der Position Haackes scheint wohl weniger einer ideologischen Zielrichtung, als vielmehr einer Außenseiterposition geschuldet, die daraus resultiert, dass er sich bereits früh explizit politischen Themen widmet und überdies seine kunsthistorische Einordnung aufgrund seiner Biographie Schwierigkeiten bereitet. Der Deutsche Haacke lässt sich mit seinen Werken nicht eindeutig den amerikanischen Strömungen der Minimal Art oder der Conceptual Art zuordnen. Auch wenn er sich auf diese deutlich bezieht, scheint er sich und seine Arbeit bereits parallel zu diesen Tendenzen zu entwickeln.²²³ Auch die Zuordnung zur Gruppe ZERO in Deutschland erweist sich trotz seiner zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen seit 1963 als wenig nachhaltig.²²⁴ Zwar wurde Haacke bereits als junger Künstler im Kunstbetrieb beachtet,

²¹⁸ Haacke Interview 1976, o. S.

²¹⁹ Siehe oben, S. 31.

²²⁰ Luhmann 1995, S. 216.

²²¹ Vgl. Krauss 2000, S. 11.

²²² Haacke Interview 1976, S. o. S.

²²³ Vgl. Buchloh 2006a, S. 42 f.

²²⁴ Renate Wichager hat eine monografische Darstellung in den Anhang ihres Kataloges zur Künstlergruppe ZERO integriert. Vgl. Wichager (Hg.) 2000, S. 182 f.

doch es war für eine gewisse Zeit sehr umstritten, ob Haackes Arbeiten überhaupt als Kunst bezeichnet werden könnten. Seine kühle „Informations-Ästhetik“ und die Auseinandersetzung mit politischen und ökonomischen Strukturen des Kunstbetriebes brachten ihm zudem seit Ende der 60er Jahre das Misstrauen des Kunstbetriebes ein. Diese Ablehnung mochte zur Folge haben, dass seine Position von den KritikerInnen und KunsthistorikerInnen in ihre Arbeiten über die Strömungen von Minimal oder Conceptual Art nur marginal aufgenommen wurde.²²⁵ Daraus folgte, dass Haacke, in Amerika lebend und arbeitend, in Europa zunächst eine breitere institutionelle Zustimmung erfuhr als in seiner Wahlheimat und dass er in Deutschland stets an prominenter Stelle und mit öffentlich ausgeschrieben Kunstprojekten präsent war, wie zum Beispiel mit dem Projekt im Pavillon der Bundesrepublik Deutschland der Biennale in Venedig 1993 oder 2001 im Berliner Reichstagsgebäude, dem Sitz des Bundestages. Seine Arbeit in einem der Innenhöfe des Reichstagsgebäudes zog eine breite Debatte auf parlamentarischer Ebene nach sich, die die tiefgehende Politisierung des Werkes Hans Haackes und der damit einhergehenden Polarisierung eindrücklich dokumentierte.²²⁶ Projekte wie diese waren wohl gerade aufgrund der geteilten Meinungen über Haackes Kunst möglich. Um jedoch vorschnellen Schlussfolgerungen entgegenzuwirken und gerade nicht auf die politischen Anklagen seiner Arbeit vordergründig einzugehen und Haacke damit für das kunsthistorische Feld problematisch erscheinen zu lassen, ist es hilfreich, die Hintergründe seiner Rezeption vor der Folie spezifisch kunsttheoretischer Diskurse – insbesondere dem der Skulptur – zu betrachten. Denn dadurch kann Haackes Stellung in der Geschichte des Mediums Skulptur im 20. Jahrhundert jenseits seiner Zuordnung zu einer Kunstströmung, biografischer Besonderheiten oder ideologischer Implikationen nachgespürt werden.

Das Skulpturale tritt als Aspekt, wie Walter Grasskamp bemerkt, in der Rezeption Haackes als formale Möglichkeit der Interpretation hinter die politische²²⁷ – eine Problematik, die nicht ganz unbekannt ist in der bildenden Kunst, wurde doch stets die Frage nach der Politizität von Kunst gestellt. Die Ereignisse um Haackes 1970 vom Direktor des Museums abgesagte Schau im Guggenheim sind jedoch Beispiele dafür, dass Haacke mit seinen formalen Experimenten genau diejenigen Grenzen der Institutionen im Auge hatte, die gesellschaftlich akzeptiert und

²²⁵ Infolge der Absage einer Ausstellung durch den Leiter des Guggenheim-Museums in New York, durch Thomas Messer, wurde Haacke beispielsweise erst 1999 in die kritische Anthologie der Conceptual Art von Alexander Alberro und Blake Stimson aufgenommen (vgl. Alberro 1999, S. 302-306), oder er findet oft nur am Rande Erwähnung, etwa in Rosalind Krauss' Synopse der Skulptur der Moderne. Vgl. Krauss 1977/1996, S. 225. Hingegen zeigte Jack Burnham Haacke 1970 im Jewish Museum in der Ausstellung „Software“ und wies ihm bereits 1968 in seiner Publikation „Beyond Modern Sculpture“ (New York 1968) eine Position in der Entwicklung der Skulptur zu.

²²⁶ Diers/König 2000, S. 8-11.

²²⁷ Vgl. Grasskamp 1993, S. 45 f.

damit nicht nur ideologisch, sondern auch formal interessant waren.²²⁸ Einerseits geht es Haacke um die Sichtbarmachung der politischen, d. h. gesellschaftliche Räume definierenden Funktion einer Institution, etwa um sozial vorgeprägte Auswahlmechanismen einer Kommission oder eines Publikums. Weiterhin sind formale Untersuchungen zur Offenlegung dieser Raumordnungen notwendig. Dass institutionelle Entscheider sich ebenso in einem gesellschaftlichen Kanon bewegen, der ideologisch vorgeprägt ist, ist damit nur logische Folge. So stellt Haacke auf formale Weise vor allem eine ästhetische Grenze in den Mittelpunkt seines Interesses, welche implizit ideologische Bedingungen reproduziert und die er dadurch kritisiert.

Grasskamp prägt hierfür den Begriff der ‘Corporate Identity’.²²⁹ Es handelt sich um die Offenlegung einer strategisch geplanten und operativ eingesetzten Selbstdarstellung und Verhaltensweise eines Unternehmens nach innen und nach außen auf der Basis einer festgelegten Unternehmensphilosophie. Diese soll die langfristige Unternehmenszielsetzung und ein definiertes (Soll-) Image verkörpern, mit dem Zweck, alle Handlungsinstrumente des Unternehmens in einheitlichem Rahmen nach innen und außen zur Darstellung zu bringen.²³⁰ Auf Haackes Arbeit bezogen, erweist sich diese Strategie der Corporate Identity als schlüssige Fortführung dessen, was er aufzudecken versucht, indem er die medialen und formalen Kanon von Kontexten befragt. Dieser Kalkül der Form, auf der operativen Ebene in Spencer-Browns Theorem als *re-entry* beschrieben, bezeichnet damit Haackes Operation der Formkritik, welche die Kunst selbst für ihre institutionellen Bedingungen sensibilisiert. Grasskamp spricht in Bezug auf Haacke von einer ‘freien Form’. Frei ist Haackes Form deswegen, weil sie durch das gleichzeitige Aufzeigen der Innen- und Außenseite einer Form eine Identität vorschlägt, die sich weder festlegen lässt noch beliebig ist, sondern versucht, eine „erfundene Tradition“, die politischen Zielsetzungen unterliegt, formal zu entlarven.²³¹

Damit wären wir bei der Frage, ob Haacke einen „politischen“ Beitrag jenseits tagesaktueller Bezüge überhaupt leisten kann. Die Antwort auf diese Frage ist im Verhältnis zwischen dem gattungstheoretischen, formalen und rezeptionsästhetischen Aspekt seiner Arbeit zu suchen. Denn der Zweck einer kalkuliert platzierten Form besteht in der Reflexion von Distanzverhältnissen, welche die Perspektive und somit die Frage des Blicks auf einen Gegenstand aufwirft.

4 Fotografische und skulpturale Blicke als allegorische Impulse

4.1 Fotografie als Skulptur

²²⁸ Vgl. Deutsche 1996, S. 164.

²²⁹ Vgl. Grasskamp 1993, S. 49.

²³⁰ Vgl. Leu 1992, S. 14.

²³¹ Grasskamp 1993, S. 49.

4.1.1 Fotografie als Ready-made

Hans Haackes Verwendung von Fotografie erinnert an das Ready-made²³² Marcel Duchamps. Von diesem Bezug kann spätestens seit der Verwendung von Archivmaterialien oder Pressefotografien seit Mitte der 1970er Jahre in der Ausstellung „All the News that’s Fit For Prints: A parallel of social concerns of the 1930’s/80’s“ (1986) die Rede sein,²³³ in welcher Haacke auf vorgefundene Nachrichten und insbesondere Fotografien aus Zeitschriften zurück-greift. Mit der Verwendung von Fotografien als vorgefundene und zu Kunst erklärten Gegenständen geht bei Haacke die Transformation einer sozial engagierten Dokumentationsfotografie in eine neue ästhetische Erfahrung einher. Die Fotografie wird zunächst – ready-made – ausgewählt und dekontextualisiert. Denn dann wird sie, auf den neuen Gebrauchskontext verweisend, in neue institutionellen Wahrnehmungsbedingungen eingebettet. Wie Duchamp Gegenstände auswählt, so wählt Haacke Fotografien aus. Er implementiert bereits gegebene Fotografien in den Kunstkontext, die nicht für diesen, also für die Galerie oder das Museum, entstanden sind. Diese Strategie wendet Haacke nicht nur auf Fotografie, sondern auch auf die unterschiedlichsten medialen Formen an, bis hin zu abstrakten Themen oder Gegenständen. Sein Publikum nimmt die ausgewählten Materialien als Kunstwerke wahr, wodurch die Entscheidung, sie als solche zu bezeichnen, ihre gesellschaftliche Gültigkeit bekommt. Der Fotografie kommt dabei eine doppelte Funktion zu. Sie ist einerseits, wie beschrieben, selbst das Ready-made, ein gefundenes und ausgewähltes Objekt. Andererseits ist sie ein Produkt zur Übermittlung eines Ready-made in den Kunstkontext.

Diese letztere Funktion der Fotografie ist bereits für eines der ersten Ready-mades bei Duchamp entscheidend, und es fragt sich, ob Haacke diese Strategie für seine räumlich-skulpturalen Arbeiten aufgegriffen hat. Ist die Fotografie allein Vermittlungsmedium eines Gegenstandes und Teil seiner Interpretation, oder ist sie, vielleicht gerade durch diese Stellvertreterschaft, auch selbst zumindest zu einem Teil des Ready-made geworden? Diese Frage stellt sich auch für die Fotografie von Alfred Stieglitz’, die Marcel Duchamps *Fountain* (1917) zeigt (Abb. 28). Sie ist ein Beispiel dafür, wie ein Gegenstand und sein Kontext durch die Fotografie miteinander in Beziehung gesetzt werden und sich eine Interpretation des Gegenstandes aus dieser Vermittlung ableiten lässt, und durch die das Objekt selbst als Kunstwerk überlebt. Das Urinal, das Duchamp in der *Society of Independent Artists* zeigen wollte²³⁴, wird in der Galerie von Alfred Stieglitz vor einem Gemälde des amerikanischen Malers Marsden Hartley abgelichtet. Zur ersten und größten Ausstellung der Vereinigung, der großen Ausstel-

²³² Zur Begriffsgenese und Wirkungsgeschichte des Konzeptes Ready-made seit etwa 1916 und der allgemeinen Verwendung auch in der Kunstkritik vgl. Daniels 1992, S. 167-202, insbesondere S. 186 f.

²³³ Vgl. Schweitzer (Hg.) o. J., o. S.

²³⁴ Vgl. Daniels 1992, S. 177-180.

lung im New Yorker Grand Central Palace im April 1917, reichte Duchamp unter dem Pseudonym R. Mutt das Urinal mit dem Titel *Fountain* ein. Es wurde jedoch nicht zur Ausstellung zugelassen. Seine Urheberschaft verschleiern, entlarvte Duchamp mit diesem provokanten Akt die im Vorfeld proklamierte „freie unzensierte“ Teilnahme an der Ausstellung und zeigte die Grenzen der Freiheit im Kunstverständnis der Society-Mitglieder auf: Das Urinal löste unter ihnen eine hitzige Diskussion aus. Mit Ausnahme des in den Plan eingeweihten Walter Arensberg, wusste niemand etwas über den obskuren R. Mutt. Nachdem die Diskussion mit dem Ausschluss der Arbeit endete, da der von Maschinen gefertigte Alltagsgegenstand keinesfalls Kunst sein könne, zogen Duchamp und Arensberg ihre Konsequenzen und traten aus der Society aus, ohne jedoch ihr Wissen zu offenbaren. Trotz der beachtlichen Teilnehmerzahl – es wurden rund 2.500 Werke von 1.200 Künstlern, darunter Constantin Brâncuși und Pablo Picasso, gezeigt – blieb die Ausstellung in der Öffentlichkeit besonders wegen der einzigen nicht gezeigten Einreichung im Gespräch. Nur eine Woche später stellte Alfred Stieglitz, der den Eklat interessiert verfolgt hatte, *Fountain* (1917) in seiner „Galerie 291“ aus, wo er das Objekt vor Marsden Hartleys Gemälde *The Warriors* (1913) (Abb. 29) fotografierte.²³⁵ Diese erste Fotografie von *Fountain* ist für unsere Argumentation bedeutend, da sie die Kategorie des Ready-made mit derjenigen der Skulptur in einen interessanten Zusammenhang stellt. Zwar wird dem Ready-made von der Kritik weitgehende Autonomie von der Gattung der Skulptur eingeräumt, da seine Bedeutung letztlich gattungsübergreifende Konsequenzen für die Kunst hat, doch veranschaulicht die Aufnahme, dass Stieglitz in dieser ersten vermittelnden Dokumentation das Ready-made sorgfältig als klassische Skulptur inszeniert. Zwar erkannte Stieglitz den innovativen Charakter von *Fountain* als Skulptur durchaus an, was sich daran zeigt, dass er das Bild des amerikanischen Künstlers Hartley als Hintergrund für die Fotografie wählte. Von einem „indifferenten Objekt“ – wie die jüngere Kunstkritik das Ready-made gern bezeichnet – war aber in diesem Zusammenhang wohl kaum die Rede.²³⁶ Die Dimension des Ready-made als Kommentar zum zeitgenössischen Kunstgeschehen stand damit klar im Vordergrund. Die Fotografie Stieglitz’ stellt zwischen dem Ready-made und dem Gemälde zunächst formale Bezüge her: Die pyramidale Komposition des Hartley-Bildes und die Wölbung der Beckenform korrespondieren miteinander. Ein Blitzlichtreflex in der Kuppe der Porzellanschüssel, die sorgfältige Positionierung auf einem hölzernen Sockel, all das streicht den skulpturalen Charakter des Objektes heraus. Wenn man diese Aufnahme nicht allein als kapriziösen Zufall wertet, sondern seine interpretative Intention ernst nimmt, gewinnt somit das Ready-made eine – wenn auch wenig öffentlich artikulierte, Einbettung in einen avantgar-

²³⁵ Vgl. Daniels 1992, S. 180.

²³⁶ Vgl. Daniels 1992, S. 226 f.

distischen, europäisch geprägten Kontext. Denn Hartley galt als Modernisierer der amerikanischen Kunst, weil er sich während seines Aufenthaltes in Paris und Berlin der 1910er Jahre mit Künstlern wie Kandinsky und Franz Marc auseinandersetzte. Interessant ist diese Momentaufnahme also deswegen, weil sie ein Objekt, in einen weiteren Zusammenhang stellend, interpretiert und damit seine kulturelle Bedeutung hervorhebt. Man kann sagen, dass diese Wirkung durchaus skulptural – gleichsam als paragonales Statement – gemeint war. Stieglitz war als Fotograf mit der Aufgabe vertraut, skulpturale Objekte in einem konkreten Umfeld zu inszenieren. In Zusammenarbeit mit Constantin Brâncuși experimentierte er bereits mit der Perspektivierung und Differenzierung der Wirkung von Skulpturen in einer bestimmten Umgebung mittels Fotografie.²³⁷ Brâncuși verwendete Sockel und Metallstifte, um beispielsweise seine *L'Oiseau d'or* (1919–20) (Abb. 30) so zu montieren, dass Verspiegelungen und Verschattungen die Skulptur in Bewegung zu versetzen schienen und mit der Umgebung in Verbindung brachten. Wie Annette Philp beobachtet, ging es Brâncuși in seinen fotografischen Aufnahmen besonders um die Spiegelung des Objektes in der Metallplatte sowie um die Schattenwürfe des Objekts in der Umgebung.²³⁸ Skulptur mittels der Fotografie in ihrem Kontext zu sehen und zu inszenieren und nicht nur als arbiträres Objekt zu dokumentieren, war Stieglitz also gewohnt. Neu war für Stieglitz zu diesem Zeitpunkt hingegen, dass ein weiteres Kunstwerk die Bedeutung des Urinals – der Skulptur, wenn man so will – kontrastierend hervorhebt. Stieglitz erweitert damit die Inszenierung des Objektes in einer Umgebung von Licht und Schatteneffekten auf seine Bedeutung in einem kulturellen Bedeutungszusammenhang. Letztlich erreicht Stieglitz damit Ähnliches wie bei den Skulpturen Brâncușis, die er mittels Licht und Schatten mit einer abstrakten Bedeutung aufzuladen weiß.

Während Stieglitz in der Aufnahme von *Fountain* die Kontextualisierung des Objektes mittels Aufnahmebedingungen und einem Referenzobjekt herstellt, gibt es eine weitere Beziehung zwischen Skulptur und Fotografie, die nicht ohne weiteres aufscheint. Sie lässt sich jedoch als Konsequenz aus der Hypothese verstehen, dass Fotografie nicht allein darauf reduziert werden kann, Skulptur lediglich zu reproduzieren oder zu interpretieren. Was für die Fotografie von Stieglitz eher unterschwellig eine Rolle spielt, wird in der konzeptuellen Fotografie der 60er Jahre evident. Wo die Grenzen der Vermittlung von Skulptur durch Fotografie verlaufen, konnte nur aus einer selbstkritischen Perspektive der Fotografie heraus erörtert werden. Denn bereits für die Aufnahme Stieglitz' stellte Martha Buskirk fest: die Fotografie

²³⁷ Vgl. Philp 2000, S. 90 f.

²³⁸ Vgl. Philp 2000, S. 82-84, bes. S. 94. Brâncuși verwendete um 1933/34 eine Filmkamera zur Aufnahme seiner Skulpturen und zog von den Negativstreifen des 35-mm-Filmmaterials Einzelbilder einer Bewegung ab; Philp weist auf eine Untersuchung der Filmstreifen hin, und zwar in: Brown 1995, S. 210-213.

Stieglitz' von Duchamps *Fountain* funktioniert als „reproduction that replaces the original“.²³⁹ Dass die Reproduktion den Platz des Originals einnimmt, liegt nicht zuletzt daran, dass das Original von *Fountain* wenig später verloren ging. Doch die Feststellung, dass die Fotografie selbst das Ready-made ersetzt, wirft die Frage nach dem Miteinander-in-Beziehung-Treten der beiden Medien auf.

4.1.2 Die Verweisstruktur skulpturaler Fotografie

Wie kann eine Fotografie die ästhetische Erfahrung des Ready-made transportieren und dabei zugleich Fotografie bleiben? Bekommt sie dadurch nicht selbst skulpturalen Charakter, dass sie die ästhetische Operation, welche das Ready-made als Skulptur übernimmt, in seine eigene medienspezifische Sprache übersetzt? Mit einem Beispiel für das Miteinander-in-Beziehung-Treten visueller und haptischer Dimensionen möchte ich auf die unterschiedlichen Modi von fotografischer und skulpturaler Wahrnehmung eingehen und besonders darauf, wie sie sich in einer fotografischen Produktion niederschlagen können. Ein Beispiel aus Haackes Zeitgenossenschaft soll dazu dienen, die Konsequenz für die Duchamp nachfolgenden Künstlergenerationen vor Augen zu führen. Mit seinen *Perspective Corrections* (ab 1963) stellt der niederländische Foto-Konzeptkünstler Jan Dibbets seit 1963 einen direkten Bezug der Fotografie zur modernistischen Skulptur her. Die seinerzeit vorherrschende, modernistische Kernforderung nach einer Reflexivität des Mediums, wie sie auch für die Malerei und die Skulptur dieser Zeit erhoben wurde, übertrug Dibbets auf das Medium der Fotografie. Dibbets' Aufnahmen zeigen Linienzeichnungen in unterschiedlichen räumlichen Settings. Die Arbeiten bestehen aus einer auf dem Boden oder der Wand trapezförmig ausgelegten und befestigten Linie. Die trapezförmige Figur, die dabei entsteht, fotografiert Dibbets jeweils aus derjenigen Perspektive, aus der sie auf der entstehenden Bildfläche der Fotografie als genaues, bildparalleles Quadrat wahrgenommen wird. Die perspektivische Korrektur des Aufbaus der Linien, in zahlreichen Varianten von Dibbets wiederholt, resultiert sowohl aus dem Verlangen, die Fotografie auf ihre medialen Bedingungen hin zu untersuchen und sie aus dem Zwang zur Abbildhaftigkeit zu befreien, als auch daraus, durch ihren räumlichen Illusionismus ein skulpturales Objekt zu erschaffen. Denn das perfekte Quadrat, das auf dem Bildträger erscheint, ragt als schwebende Figur in der Raumkonstruktion der Aufnahme. Die Zentralperspektive wird hier als Ausdruck einer symbolischen Ordnung, die einen bestimmten Blickwinkel auf einen Gegenstand der Wirklichkeit zeigt, hinterfragt. Doch erst durch das Wissen um die Ausgangsform des Trapezes respektive um die

²³⁹ Buskirk 1996, S. 197.

perspektivische Konstruktion des fotografischen Bildraumes kann dies geschehen. In einer Variante seiner *Perspective Corrections* etwa fügt Dibbets ein Konstruktionskreuz in das Trapez in der Art ein, wie es etwa ein Zeichner zur Erstellung einer perspektivischen Verkürzung nach dem Schema der Zentralperspektive verwendet und (Abb. 31) verweist damit explizit auf die zentralperspektivische Konstruktion räumlicher Ansichten in der Renaissance. Als Abstraktionsleistung findet in ihr die Grafikalisierung eines illusionistischen Bildraumes statt, die letztlich, so Panofsky, den Willen zur Homogenisierung und Hierarchisierung räumlicher Dispositionen ausdrückt. Das gilt auf der Ebene der Abbildung auch für die Fotografie. Die Fotografie steht als Apparatur für dieses Perspektivkonzept. Durch die *Perspective Corrections* wird das Abstraktionsverfahren dekonstruiert. Die Dekonstruktion der Zentralperspektive gerinnt in der Linienzeichnung am Boden oder an einer Wand in die Form eines Quadrats auf der Bildfläche, das, unter Berücksichtigung des vereinheitlichten Bildraumes, entweder als bildparallel gestelltes, im Raum schwebendes Quadrat oder als Markierung auf dem Bildträger selbst wahrgenommen wird. Ersteres verweist auf die Konstitution eines skulpturalen Objektes durch die Fotografie, letzteres auf die Materialität dieses Bildträgers der Fotografie selbst.

Die Hierarchie der perspektivischen Konstruktion wurde durch den Blickwinkel konterkariert und dadurch die Projektionsfläche, das fotografische Bild, in den Mittelpunkt einer skulpturalen Wahrnehmung gerückt.²⁴⁰ Die homogenen und hierarchisierten Wahrnehmungsbedingungen der Fotografie haben in der psychophysiologischen Wahrnehmung räumlicher Koordinaten im konkreten Raum keine Entsprechung.²⁴¹ Werden nun diese beiden unterschiedlichen Raumkonstruktionen, eine organisiert statische Konstruktion und eine dynamisch phänomenale Perspektive, einander entgegengesetzt, durch das Quadrat auf der Bildfläche, die ungewöhnliche Positionierung und die Bildparallelität, gerät die Betrachtung in das Vexierspiel dieser unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten. Hatte Dibbets zunächst nur die Dekonstruktion der Zentralperspektive des fotografischen Blicks im Sinn, stellt sich in der Präsentation des Abzuges die Frage nach der Flächigkeit des fotografischen Abzuges, der – im übertragenen Sinn – aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen werden kann, wie eben eine Skulptur. Die Thematisierung des Verhältnisses zwischen Bild und Träger zog auf zweifache Weise die Suspendierung der Fotografie von ihrer Verpflichtung zur Abbildhaftigkeit nach sich. Zum einen zeigt Dibbets auf das Problem des wankenden fotografischen Realitätsbezuges mit dem Verweis auf die buchstäbliche Flächigkeit der Fotografie. Zum anderen verändert sich die Wahrnehmung, weil sie sich an der verräumlichten Präsentation neu ausrichtet.

²⁴⁰ Zur philosophischen Ableitung einer prozessualen Perspektivierung Panofskys und den symbolischen Formen Cassirers, vgl. Thaliath 2005, insbesondere S. 254 f.

²⁴¹ Vgl. Panofsky 1964, S. 101.

Die vermeintliche Opposition einer skulpturalen Wahrnehmung im Hier und Jetzt zur vereinheitlichten grafischen Visualisierung des Bildraumes in der Zentralperspektive erweist sich als Vehikel zur Transformation eines zweidimensionalen Bildes in ein dreidimensional wirksames Objekt. Der fotografische Abzug als skulpturales, weil mehrdimensionales Objekt tritt in den Mittelpunkt.²⁴² Damit mündet Dibbets' syntaktische Untersuchung der Fotografie in ein neues selbstbezügliches Verhältnis innerhalb der Fotografie, welches sich von der Notwendigkeit sowohl zur kompositorischen oder ikonografischen Anleihe als auch zur dokumentarischen Genauigkeit im Sinne einer Bildevidenz abwendet und durch sein zeitlich phänomenales Verständnis eine raumkritische Verweisstruktur erhält.

In diesem Moment wird die Fotografie für die skulpturale Kategorie des Raumes geöffnet, indem ihre Flächigkeit als Problem, Perspektive als kontingent und das Objekt der Fotografie in seiner Präsenz anerkannt wird. Die logische Konsequenz ist, dass die räumliche Präsentation des fotografischen Abzuges in künstlerische Überlegungen mit einbezogen werden musste. Aus heuristischer Sicht bedeutet dies, dass die Erkenntnisse über einen Gegenstand – ästhetisch artikuliert – zugleich unmittelbar ihre eigene Erweiterung in Form von Fragen zu dem sie umgebenden Kontext bedeuten. Konkret bedeutet dies, dass bei der Betrachtung individuelle Perspektiven mit einbezogen werden müssen, welche die Arbeit mit konstituieren, und zwar nicht allein intellektuell, wie noch im Fall der Aufnahme Stieglitz, sondern räumlich konkret nachvollziehbar. Denn die Aufnahme der Skulptur wird im räumlichen Setting der Präsentation selbst zum Phänomen. Sie verweist auf sich selbst und ihre Eigenschaften.

Aus dieser Schlussfolgerung ergibt sich noch ein dritter Punkt, auf den ich hinausmöchte. Perspektive, als medial immanentes Prinzip der Apparatur der Fotografie, thematisiert Dibbets, indem er das Konzept von Perspektive als Diagramm, wenn man so will: als 'Ikon', in die Fotografie einfügt. Die Kritik am illusionistischen Raumkonstrukt der Fotografie durch die Zentralperspektive funktioniert tatsächlich über die Bildparallelität des Rechtecks und die Flachheit des fotografischen Objekts als phänomenaler Schnittstelle. Die Linien im Raum evozieren das Bewusstsein eines Hier und Jetzt des flachen Objektes des fotografischen Abzuges. Die Linien, als eine Art Schnitt im hierarchisierten und grafikalisierten Bildraum der Zentralperspektive, sind in der Lage, das Verhältnis zwischen Figur und Grund zu verschieben, die Zweidimensionalität der Darstellung in eine Dreidimensionalität des Objekts zu transformieren. Der Bildgrund selbst wird zur Figur. Der Raum, der das Bild umgibt, wird zum Grund. Die Fotografie ist selbst Figur, aber nicht mehr nur als Apparatur. Indem das Konzept der Wahrnehmung von Fotografie offengelegt wird, wird eine Buchstäblichkeit oder Theatralität der Situation erzeugt,

²⁴² Vgl. Panofsky 1964, S. 101.

die auch den umgebenden Raum, mittels perspektivischer Ausrichtungen, in die Wahrnehmungssituation mit einbezieht.

Diese Verschiebung im Figur-Grund-Verhältnis in der Fotografie hat zur Folge, dass das Sehen nicht mehr allein auf das Wiedererkennen von Figuren auf einem Bildgrund gerichtet ist, sondern dass Fotografie, gleichsam an ihr vorbeischaugend, erst im Raum wahrgenommen wird. Es ist ein Sehen, das nicht mehr auf Erkenntnis und Benennung eines Abbildes, sondern an räumlichen, peripatetischen und letztlich institutionell kodierten Parametern ausgerichtet ist. David Clarke hat diese Unterscheidung auch für die visuelle Wahrnehmungssituation von Skulptur getroffen.²⁴³ Mit Rückgriff auf Norman Brysons Sehtheorien²⁴⁴ differenziert er zwischen einem blickend verstehenden Sehen und einem schauenden Modus des Blickes. Die Zentralperspektive der Abbildhaftigkeit wird zuallererst als formale Determinante wahrgenommen, die dem verstehenden Sehen entspricht. Doch Jan Dibbets erreicht in seinen *Perspective Corrections* eine Hinwendung zum umherwandernden und nicht benennenden Schauen, welche den fotografischen Abzug als Objekt im Raum bloß wahrnimmt. Die Referenz der Fotografie – die skulpturale Linienzeichnung – ist für diesen Zweck, den Abzug als Objekt im Raum wahrzunehmen, ein Mittel.

Von welcher eminent wichtiger Bedeutung die Referenz der Fotografie an die skulpturale Aktion der Markierung in einem Raum vor dem Auslösen der Aufnahme gewesen ist, sollte damit deutlich geworden sein. Es ging in den *Perspective Corrections* also nicht darum, zu sagen, dass das Abbild für diese Wahrnehmungsbewusstwerdung ohne Relevanz ist. Vielmehr ist deutlich geworden, wie wichtig die Referenz zum einen ist und wie viel ihre Darstellung zum anderen jenseits ihrer Indexikalität enthält. Es kann sich nicht um die von Rosalind Krauss bereits relativierte Referenzlosigkeit skulpturaler Objekte handeln, wie sie etwa Donald Judd in seinem Aufsatz „Specific objects“ vorstellte. Eine Reihung gleichförmiger geometrischer Körper etwa könne man formal mit dem Motiv eines Säulenganges assoziieren. Krauss kommt bei dieser Form assoziativer Referenz zu dem Ergebnis, dass die Referenzlosigkeit Judds in Wahrheit keine sei, und verweist darauf, dass „Judds Arbeit also auf Architektur bzw. auf eine Situation, die man aus einer früheren Erfahrung kennt,“²⁴⁵ verweist. Auch Judd war an einer veränderten Figur-Grund-Konstellation in der Skulpturwahrnehmung gelegen, doch erreichte er diese mit anderen Mitteln als etwa Dibbets. Krauss spürt in Judds Arbeiten eben jene erlebbare Perspektivität auf, die er eigentlich aufgegeben zu haben meinte. Seine Skulpturen ziehen „ihre Stärke aus einer Erhöhung der Illusion – allerdings nicht der bildhaften, sondern der erleb-

²⁴³ Vgl. Lippard 1968/1995, S. 311.

²⁴⁴ David Clarke zitiert aus Norman Brysons Betrachtung: Vision and Painting. The Logic of the Gaze, London 1983.

²⁴⁵ Krauss 1966/1995, S. 232.

ten Illusion“.²⁴⁶ Die Erhöhung einer erlebbaren oder erlebten Illusion durch eine Verschiebung des Referenzrahmens findet auch bei Dibbets statt. Doch wenn in Dibbets' *Perspective Corrections* von einer erlebbaren Illusion die Rede sein kann, dann nicht aufgrund einer Aufgabe von Referenz, sondern gerade aufgrund der Dekonstruktion einer Abbildung, die eben nicht bloß Assoziation eines beliebigen architektonischen Elements ist, sondern Ausgangspunkt einer Reflexionskette, ausgehend vom Medium der Fotografie, über die Skulptur bis letztlich hin zu einer Kritik an der präsentierenden Institution. Von einer Referenzlosigkeit kann daher in dem Sinne gesprochen werden, als dass unterschiedliche Wahrnehmungsmodi aufeinander bezogen sind und innerhalb der Arbeit verarbeitet werden. Dass sich daraus jedoch eine Referenz zum skulpturalen Raum der Präsentation herstellen lässt, kann nicht geleugnet werden. Deshalb wird die Fotografie auch selbst zu einem autonomen Kunstwerk und ist nicht mehr allein Dokumentation einer Skulptur, auch wenn sie diese benötigt, um sich selbst zu dekonstruieren.

Für Haacke ist dieser Hinweis auf die Arbeiten Dibbets' und Donald Judds deswegen so wichtig, weil für ihn in Bezug auf das verwendete Material im Grunde die gleiche Frage gestellt werden muss. Wie Dibbets lehnt auch Haacke die dem Material zugrundeliegenden Referenzen auf äußere Realität nicht ab, wie Judd es in seinem Aufsatz „Specific Objects“ (1965) fordert, sondern macht sich die materialen Eigenschaften der Kontexte zunutze, ja verweist geradezu auf die ihm äußerliche Spezifität des Kontextes. Abbildhafte Referenzen sind dabei nicht explizit, sondern phänomenal syntaktisch zu verstehen. In der perspektivischen Sicht auf die Materialien geht es Haacke um die Andeutung des *Kontextes* als Referenz im Prozess einer räumlichen Wahrnehmungssituation. Was Dibbets in seinen *Perspective Corrections* (1963) zu leisten vermag, ist, im Verhältnis zwischen indexikalischer Zeichenfunktion²⁴⁷ und konkretem Objekt eine Verbindung herzustellen, welche die Erscheinung der Fotografie als Phänomen in einen erweiterten konkreten Kontext stellt. Er folgt damit der Strategie, wie sie Stieglitz' mit Duchamp in einem abstrakteren Sinne mit der Kontrastierung von Ready-made und Hartleys Bild im Umfeld eines europäischen Avantgardismus verfolgte. Dies erweitert die Möglichkeiten der Fotografie über das faktische Abbilden eines Gegenstandes hinaus in das Feld der polyvalenten Konstitution von Objekten durch die Betrachtung.

Auch Hans Haackes Verwendung fotografischer Aufnahmen, in einem solchen medien-spezifischen Licht gesehen, weisen diese Möglichkeiten der Teilhabe auf. Fotografien eigener skulpturaler Arbeiten, die Verwendung von Archiv- und Presse-material und ihre Verwendung in

²⁴⁶ Krauss 1966/1995, S. 233.

²⁴⁷ Die indexikalische Zeichenfunktion bezeichnet ein Symbol als ein auf etwas Verweisendes und zugleich mit diesem in physikalischer Beziehung Stehendes, vgl. Krauss 1977a, S. 70 f.

seinen skulpturalen Settings müssen zu seinen wichtigsten Innovationen gezählt werden. Die fotografische Interpretation von Skulptur wird in den konkreten Raum überführt, wodurch die Aufnahme eine ästhetische Autonomie innerhalb der Paradigmen des Konzepts der Skulptur erlangt. Diese Möglichkeit erstreckt sich auch auf fotografische Erzeugnisse aus Magazinen, Werbung und Archiven. Dass die Strategie der skulpturalen Verwendung von Fotografie eine Autonomie des fotografischen Objektes ²⁴⁸ zur Folge hat, die darüber hinaus eine kulturelle Rekontextualisierung des Ausgangsobjektes bedeutet, hat uns Alfred Stieglitz' Aufnahme von Duchamps *Fountain* gezeigt. Denn, wie dargelegt, zeigt die Aufnahme, wie ein Objekt mittels Fotografie in einen Kontext gestellt werden kann, vor dessen Hintergrund es nicht mehr als rein autonomes Objekt, sondern als historisch eingebundenes, interpretiertes Phänomen gesehen werden muss.

4.1.3 Der Ready-made-Moment

Die Fotografie von Marcel Duchamps *Fountain* (1917) belegt, wie eng das Konzept des Ready-made mit demjenigen der Skulptur, insbesondere in den 60er Jahren, verwandt ist. Beide Konzeptionen beruhen im Kern auf ihrer Wahrnehmung in einem ihnen unmittelbaren und historischen Kontext. Da die Wahrnehmung von Skulptur und deren Vermittlung – im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit – weitgehend auf dem Wege der Fotografie stattfindet, verwundert es nicht, dass Robert Morris in seinen „Notes on Sculpture“ (1966–67) zusammenfassend feststellt, wie Skulptur entsteht und dass zwei Begriffen für die Skulptur charakteristisch sind: „die bekannte Konstante und die erfahrene Variable.“²⁴⁹ Der „Betrachter verändert die Form [einer Skulptur] ständig, indem er wechselnde Positionen zum Werk einnimmt“, doch „[m]erkwürdigerweise ist es gerade die Kraft der vertrauten, bekannten Form, der Gestalt, die unsere Wahrnehmung hier viel empatischer werden lässt“.²⁵⁰ Skulptur, analysiert in einem Set fotografisch aufgenommener Ansichten, bietet sowohl Ausschnitte aus einer wahrnehmenden Bewegung als auch Perspektiven des Bekannten, der Gestalt. Das Erscheinungsbild der Skulptur in der Fotografie entsteht dann aus vielen Perspektiven, die sich im betrachtenden Abtasten – sei es aktuell oder virtuell – zu einem Gesamtbild der Skulptur zusammenfügen lassen. Auf diese Weise verhält es sich auch mit dem Ready-made bei seinem Produktionsprozess. Zwar repräsentiert das Objekt selbst nur einen einzelnen Moment, doch ergibt sich aus dem Hinweis auf ihn auch der Hinweis auf die vielen anderen Entscheidungen und Produktionsschritte, die

²⁴⁸ Vgl. Krauss 1977a, S. 70 ff.

²⁴⁹ Morris 2010, S. 39.

²⁵⁰ Morris 2010, S. 38 f.

sowohl vor als auch nach der Entscheidung für ein Ready-made geschehen mussten, um es zu ebendiesem werden zu lassen.

Aufgrund der Konstellation von Skulpturalität und Fotografie ist es möglich, einen Gegenstand aus einer Perspektive oder in einem Moment zu zeigen, der *pars pro toto* für seinen Begriff stehend aus einer Reihe potenzieller Perspektiven ausgewählt wurde. Diese Möglichkeit besteht auch für das Ready-made. Die Möglichkeit hat nachhaltigen Einfluss auf die Interpretation und Produktion von Fotografie und Skulptur genommen, und eine Erörterung erlaubt Rückschlüsse auf Haackes Bezugnahme auf das Konzept des Ready-made. Zentral sind daher die Berührungen von Fotografie und Skulptur, also die Konvergenz fotografischer und skulpturaler Aspekte in der Kunst der 60er und 70er Jahre, die von Haackes unmittelbaren Zeitgenossen der Minimal und Conceptual Art ausgegangen sind. Dies haben wir bereits anhand des Beispiels der *Perspective Corrections* von Jan Dibbets gesehen und ich möchte noch einige weitere Beispiele hinzufügen, um die unterschiedlichen Dimensionen zu verdeutlichen, in denen Fotografie eine Schnittstelle zwischen der Skulptur und dem Ready-made herzustellen in der Lage ist.

In der Minimal und Conceptual Art entstand aus der Ablehnung jedweden Illusionismus in den USA der 50er Jahre eine Art „kubistische Renaissance“, eine Auseinandersetzung mit der Konzeption des Blicks, mit der auch die Konstitution subjektiver Erfahrung neu gedacht werden musste. In der ersten Phase dieser Neudefinition gab es nach David Clarke miteinander konkurrierende visuelle Wahrnehmungskonzepte.²⁵¹ Clarke unterscheidet zwei Arten der visuellen Wahrnehmung, indem er auf die beiden minimalistischen Künstler Richard Serra und Robert Morris verweist: „Serras und Morris’ Manöver“ zu einer Erhaltung eines „situationell kritischen Potentials ihrer Kunst des Schauens in einem Bereich skopischer Paradigmen“ führe sie in eine Kritik des Zeichen²⁵² die in der Konkurrenz zwischen den Konzepten des Blickens und des Schauens besteht.

Wie wir am Beispiel der Arbeit *Gallery Goers Birthplace and Housing Profile* (1969 – 70)²⁵³ von Hans Haacke und Jan Dibbets *Perspective Corrections* untersucht haben, äußert sich diese Kritik in dem Aufzeigen formaler Grenzen. Bei Haacke mündet seine Kritik in einen prozessual verstandenen Formbegriff münden, der sich räumlich und partizipativ artikuliert. Die Verwendung der Fotografie ist für Haacke, trotz der ihr immanenten Kompositionslogiken, kein Widerspruch zu dieser formkritischen Haltung. Denn es kommt nicht auf das einzelne Motiv, sondern vielmehr auf dessen Einbindung in einen Kontext formaler Entscheidungen an. Eine

²⁵¹ Vgl. Clarke 1992/1995, S. 683.

²⁵² Clarke 1992/1995, S. 703.

²⁵³ Siehe oben, S. 44.

Fotografie ist für Haacke Teil eines Prozesses, der eine Reihe von Entscheidungen beinhaltet, die im Vorfeld getroffen wurden, die nicht allein im Moment eines fotografischen Festhaltens bestehen. Hierin besteht die Parallele zum Ready-made von Marcel Duchamp, dessen Voraussetzungen ebenso in die Qualität der Entscheidung einfließen wie auch die Bewertung des Publikums im Kunstkontext.

Das Konzept des *Antiformalismus* Hans Haackes wendet sich gegen den formalen Modernismus, der von kompositorischen und materialen Eigenschaften des Trägers ausgeht, ohne ihn jedoch zu verlassen. Lediglich der Fokus der Referenz hatte sich verändert und erweitert. Robert Morris etwa führte z. B. die seriellen Verfahren an – ein historischer Rückgriff auf formale Strategien des Konstruktivismus –, Verfahren, in denen die Form nicht gesucht, sondern in denen sie auf sich selbst angewendet bzw. ihre eigenen Formen der Präsentation hervorbrachte. Die Kritik am Kompositionsprinzip „asymmetrischer Platzierung und Komposition“²⁵⁴ sollte um weitere Referenzen erweitert werden. Morris beschreibt diesen Widerstand gegen die Form:

Die Loslösung von vorab geplanten, dauerhaften Formen und Ordnungen der Dinge ist eine positive Setzung. Sie ist Teil jener Weigerung des Werks, die Form weiterhin als ein vorbestimmtes Ziel zu ästhetisieren.²⁵⁵

Auf diese Weise formlos, war das, was Duchamp letztlich mit dem Ready-made vormachte, die Reduktion des kreativen Prozesses auf eine einzelne Entscheidung, der Hinweis auf einen Moment in einer Entwicklung, in dem die Ausdeutung, die Konstruktion des Ready-made beginnt. Doch auch das „making of“ des Objektes, das handwerkliche oder industrielle Züge haben kann, ist in das Konzept der Skulptur miteinzubeziehen. Zu dem Prozess, auf den Duchamp verweist, gehören also sowohl Entscheidungen und Handlungen vor als auch nach dem Moment der Auswahl durch den Künstler. Ebendiesem Prinzip verpflichtet, ist das Ergebnis der fotografischen Reihungen von Haacke eine eben nicht vorhersehbare Positionierung des Betrachters zu ihnen, die aufgrund vorausgehender Entscheidungen, etwa über Aufnahmebedingungen, relativ eingegrenzt wird. Aus dieser anfänglichen Setzung ergibt sich eine Reihe von Blicken, die durch ein Schauen im skulpturalen Sinn ergänzt werden müssen. Was Duchamp mit der Isolation des Unterscheidungsparadigmas erreichte, dass der Kontext, der das Kunstwerk zu diesem werden lässt, zum Thema wird, wird in der Perspektivierung durch die Fotografie eingegrenzt und spezifiziert. Hierin unterscheiden sich die Fotografien in Haackes Arbeiten von den Ready-mades Duchamps.

²⁵⁴ Morris 2010, S. 56.

²⁵⁵ Morris 2010, S. 59.

In der regelgeleiteten Fotografie Haackes verschiebt sich der Moment der Entscheidung auf die Zeit vor dem Auslösen, wodurch die Fotografie nicht mehr Ready-made ist, sondern nur noch ein Teil im Prozess der Erörterung zuvor getroffener formaler Entscheidungen. Die Fassadenaufsichten in *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* sind weder Motiv im figürlichen Sinne, noch hat sich Haacke selbst für diese bestimmten Fassaden entschieden. Vielmehr haben die Besucher der Galerie über die Aufnahmestandorte entschieden, und die Art ihrer Aufnahme lenkt die Aufmerksamkeit auf Umgebung und Art ihrer Präsentation. Die Verbindung unterschiedlicher Blickkonzeptionen initiiert einen skulpturalen Wahrnehmungsprozess, wie ihn Morris beschrieb.

Um das Ready-made als Verweis auf eine Beobachtungssituation, als Zeichen für den Kontext, lesen zu können, bedarf es seiner Akzeptanz als Kunstwerk. Die Erweiterung, die damit auch der Kunstbegriff bei Haacke erfährt, bezieht sich auf jene Art von Objekten, die als Ready-mades verstanden werden können. Haacke erweitert den Begriff des Ready-made insofern, als dass er ihn auf den „potenziellen Einschluss sämtlicher realer Weltphänomene“ ausweitet, und zwar als „ein Resultat dessen, was der Künstler auswählen mag, um ‘etwas Natürliches zu artikulieren’.“ So formuliert es Edward Frey in seinem Vorwort zu Haackes *Werkmonografie* von 1972.²⁵⁶ Dies stellt eine Ausweitung der Anwendung des Ready-made-Konzepts durch Haacke dar, und es hat auch Konsequenzen für die Funktion des Konzeptes. Während das Ready-made Duchamps ein Zeichen, also eine Abstraktion ist, welche auf eine unbestimmte Idee des Kontextes verweist, erfährt der Kontext bei Haacke durch den Fokus auf die skulpturale Erscheinung des Ready-made eine Konkretion: Der Kontext wird so zum Gegenstand der unmittelbaren Erfahrung. Diese Verlagerung, vielleicht Engführung, der Funktion des Ready-made auf einen wahrnehmungsästhetischen und spezifischen Schwerpunkt stärkt den skulpturalen Charakter der Ready-mades Haackes, da er eine konkrete Perspektivierung erreicht. Dadurch wird das Konzept des Ready-made durch Haacke und seine Zeitgenossen in ein diskursives Feld des Visuellen gestellt: in das Verhältnis fotografisch, instantanen Blickens und skulptural, prozessualen Schauens.

Eine Aufnahme, die den Moment verdeutlicht, in dem ein Prozess im Sinne dieses Wechselspiels zu einem Kunstwerk werden kann, ist eine Arbeit von Bruce Nauman. Das skulpturale Objekt, der perspektivische Schnitt im Raum, existiert als Handlung zunächst nur im Moment des Ablichtens. Dieser Moment repräsentiert die Entscheidung, die eine Brücke schlägt zwischen dem Gemachtworden-Sein und dem Gemachtwerden. In diesem Beispiel wird deutlich, wie eine Entscheidung, ein Auslösen, von ihrem Moment an einem vorhergehenden Prozess

²⁵⁶ Fry 1972, S. 11, Haacke zitierend.

erst seine Valenz verleiht. Eine in diesem Sinne vollzogene Verschränkung von Skulptur und Fotografie können wir in einer Fotoperformance Bruce Naumans nachvollziehen. Es sei auf eine Fotografie der Serie *Eleven Color Photographs* (1967/77) verwiesen, in der sich Fotografie und gezeigter Gegenstand gegenseitig derart bedingen, dass der Moment der Aufnahme in den Fokus gerät. In der Fotografie *Self Portrait as a Fountain* (1966-67) (Abb. 32) inszeniert der Künstler sich selbst als Quelle oder Brunnen. Die ikonografische Seite soll uns nicht tiefgreifend interessieren, daher sei das Motiv an dieser Stelle nur kurz beschrieben. *Self Portrait as a Fountain* (1966-67) zeigt den Künstler im Brustbild mit bloßem Oberkörper und erhobenen Händen. Den ganzen Körper durchzieht eine Spannung, die sich in dem Moment entlädt, in dem der Künstler eine Wasserfontäne aus dem Mund durch die Lippen presst. Diese beschreibt in Richtung Kameraobjektiv einen Bogen, während der Auslöser der Kamera betätigt wird. Wie Duchamp in *Fountain* persiflierend, nimmt Nauman Bezug auf den literarischen Topos des *Locus amoenus* – indem er den Moment der Erscheinung mit dem Moment der Entscheidung synchronisiert und als Quelle künstlerischer Kreativität positiv konnotiert. Anstelle einer ikonografischen Interpretation interessiert mich das Verhältnis von Gegenstand oder Handlung zu ihrer Abbildung. Beide verschränken sich operativ in dem Moment, in dem die Handlung des Künstlers mit dem Ziel fotografiert zu werden, fotografiert wird. Die Kulmination einer Handlung, eines Entscheidungsprozesses und deren Dokumentation wird damit zur Aussage von Kunst erklärt. Die konzeptionelle Schnittstelle ist hier die Synchronisierung der Ejakulation der Wasserfontäne mit dem Auslösen der Filmbelichtung in der Fotokamera, dort das Auslösen der Aufnahme in einem Moment der Montage eines ironischen Kommentars zu einem und in einem kunsthistorischen Diskurs. Die Verknüpfung zwischen Mensch und Maschine wird bei Nauman im entscheidenden Moment festgehalten und bestimmt sowohl das intendierte Ergebnis einer Handlung als auch seine bleibende Erscheinung in der Fotografie. Die Isolation eines Momentes – nämlich der des Auslösens des Kameraverschlusses –, der nicht willkürlich, sondern von der Struktur der Handlung vorgegeben ist, wird zur Schnittstelle zwischen ikonografisch aufgeladener Handlung und reproduktivem Akt, und wir müssen in der Tat auch Haackes Fotografien auf diese Weise betrachten. Denn nicht nur die intellektuelle Konstruktion des Objektes als Kunstwerk spielt bei Haacke eine Rolle, sondern auch das konkrete Gemachtsein der ausgewählten Materialien spielt für die den Kontext spezifizierende Wirkung seiner Fotografien eine wichtige Rolle.

Ein weiteres wichtiges Konzept für das Verständnis der Verbindung von skulpturalen Arbeiten Haackes zum Ready-made ist Carl Andres Konzept der *Skulptur als Ort*.²⁵⁷ Wie wir

²⁵⁷ Vgl. Krauss 1977/1996, S. 239-242.

bereits gesehen haben, hatte sich der Raumbegriff erheblich verändert. Wie sich diese Veränderung im Kontext der Skulpturdebatte auch in fotografischen Arbeiten widerspiegelte, haben wir an Bruce Naumans Arbeit gesehen. Andre drückte seine Gedanken zur Beziehung zwischen der künstlerischen Intervention und seiner Umgebung wie folgt aus:

Ein Ort ist ein Gebiet innerhalb einer Umgebung, was in einer solchen Weise verändert wurde, dass dadurch die gesamte Umgebung auffälliger wird. Alles ist eine Umgebung, aber ein Ort besitzt eine besondere Beziehung sowohl zu den allgemeinen Eigenschaften der Umgebung als auch zu den besonderen Eigenschaften der dort vollzogenen Arbeit.²⁵⁸

Für die skulpturale Bedeutung der Fotografien im Werk Haackes spielt diese Einstellung eine wichtige Rolle, denn in ihr drückt sich die ästhetische Relevanz der fotografischen Aufnahmen in seinen Präsentationen als Momentaufnahme in einem zeitlich ausgedehnten Prozess aus. Konkret hatte Andre beispielsweise in der Arbeit *Spill (Scatter Piece)* (1962) eine Menge an ausgemusterten und durch Ausradierung der Zeichen ihrer Funktion enthobenen Mah-Jong-Steine zu einem Haufen auf den Boden der Galerie ausgeschüttet. Anhand einer Aufnahme der Präsentation dieser Arbeit lässt sich noch einmal über den Ortsbegriff nachdenken: Ort ist hier verstanden als ein „Allgemeinplatz“, vergleichbar mit dem Konzept der Gestalt bei Robert Morris. Zieht man eine Argumentation Beiküfners heran, geht es in den maßgeblichen ‘Gestalt’-Konzeptionen, etwa Walter Benjamins oder Siegfried Kracauers, nicht um die physiologische Konstruktion des Sehens, sondern um die Konstruktion des Sehens als kognitiven Prozess. Es geht also, unter Zuhilfenahme der Gestalterkennung als *produktiver und kognitiver Kompetenz* um das Sehen als aktivem Weltzugang, der als Akt der Imagination und Phantasie prozessual begriffen wird.²⁵⁹ Im Wesentlichen geht es hierbei um die Frage, ob zur Darstellung eines Gegenstandes die Einansichtigkeit genügend, eine Mehransichtigkeit hinreichend oder gar ob eine Allansichtigkeit eines Gegenstandes unabdingbar ist. Die Wahrnehmung des Kunstwerkes wird durch die Kooperation des Betrachters zu einer kognitiven Tätigkeit, die in ihrer Gesamtheit die Möglichkeit einer Allansichtigkeit enthält, die sie jedoch realiter nicht erreichen kann. Etwas betrachten zu können, ohne alles betrachten zu müssen, ist eine nicht rein retinale Operation. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Aspekten eines Gegenstandes zu vermitteln setzt eine bestimmte Haltung voraus, die sich im Abwägen

²⁵⁸ Carl Andre, Transkript des Symposiums im Windham College, Putney, Vermont, am 30.04.1968, mit Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner und Dan Graham, organisiert von Seth Siegelau, zit. nach: Lippard u. a. 1973, S. 47.

²⁵⁹ Beiküfner deckt einige Unterschiede im Vergleich der Positionen von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolph Arnheim auf. Eine genauere Differenzierung würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen. Eine augenfällige Konvergenz ist jedoch in den Überlegungen Siegfried Kracauers mit der Methode Haackes im Umgang mit Bildern und Formen zu erkennen. Vgl. Beiküfner 2003, S. 113 f.

von Entscheidungen manifestiert, die sich zwischen den beiden Polen entscheiden muss. Diese Haltung lässt sich besonders bei Robert Morris nachvollziehen, dessen Auseinandersetzung mit dem Gestaltbegriff auch für Haacke prägend ist: „Das indexikalische Zeichen als Waffe gegen den Formalismus“²⁶⁰, wie es Clarke für Morris' Ansatz ausdrückt, und der Einsatz einer Gestalt als Möglichkeit, dem Diktat einer abstrakten Pose zu entkommen, sind für Haacke wie für Morris gleichermaßen Triebfeder wie Mittel, einen Gegenstand zu zeigen. Eine mechanistische Transformation heuristischer Modelle vorzunehmen, die sowohl die Sichtbarkeit als auch die Unsichtbarkeit in den Erkenntnisprozess mit einzuschließen vermag, war das probate Mittel, dem formalistischen und visuell ausgerichteten Modernismus nicht allein aus einer Negativität heraus – wie Jeff Wall es der konzeptuellen Kunst zuweilen vorwerfen mag²⁶¹ – entgegenzutreten, sondern innerhalb einer Logik der *Skulptur als Ort* künstlerische Entscheidungen innerhalb einer Umgebung zu definieren und damit als Skulptur darzustellen.²⁶² Im Falle Naumans gehört der Blick der Fotografie in seiner Momenthaftigkeit zu diesem Ort als Umgebung dazu. In der Folge dieser Kontextualisierung der Skulptur integrieren Develing und Krauss den Kontext in die Definition der Skulptur: Dabei halten sie sich streng an Carl Andres Definition „Skulptur als Form, Skulptur als Struktur, Skulptur als Ort“.²⁶³

Wenn Krauss formuliert, die Skulptur stellt im erweiterten Feld eine „possible combination of landscape and not-landscape“²⁶⁴ dar, die mittels Werkzeugen produziert wird, die sie ganz allgemein als „forms of marking“²⁶⁵ bezeichnet, dann mögen diese durchaus temporär sein: “These might operate through the application of impermanent marks.”²⁶⁶ Doch spielt auch für Krauss der „use of Photography“ in diesem Verhältnis eine besondere Rolle. Die Fotografie dient nicht nur zur Vermittlung skulpturaler Arbeiten, sondern auch in Form einer Strukturierung des realen Raumes, zur Strukturierung einer Erfahrung zwischen Architektur und Nichtarchitektur als skulpturales Mittel: “This practice is not defined in relation to a given medium – sculpture– but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself– might be used.”²⁶⁷ Die skulpturale Praxis erstreckt sich also im Bereich der Strukturierung des realen Raumes nicht auf „sculpture itself“, sondern auf alle erdenklichen Mittel. Skulptur als Ort bei

²⁶⁰ Clarke 1992/1995, S. 702.

²⁶¹ Jeff Wall spricht von einer negativistischen Haltung der historischen Conceptual Art gegenüber dem etablierten Modernismus, die ihm eine eigene Utopie entgegengesetzte, was letztlich für ihr Scheitern verantwortlich gewesen sei. Vgl. Wall 1981/1997, S. 66.

²⁶² Vgl. Develing 1970/1995, S. 245 ff.

²⁶³ Andre in einem Interview von 1968, zit. nach Develing 1970/1995, S. 246.

²⁶⁴ Krauss 1979, S. 41.

²⁶⁵ Krauss 1979, S. 41.

²⁶⁶ Krauss 1979, S. 41.

²⁶⁷ Krauss 1979, S. 43.

Andre also, so der Kritiker Enno Develing, reiche jedoch „weit über das Thema der Umgebung hinaus und umfasst Aspekte der Wahrnehmung von Wirklichkeit.“²⁶⁸ „Was Andre tat“, so Develing, „war Material von einer Umgebung, [beispielsweise] der Müllhalde, in eine andere, den Ausstellungsraum, zu bringen. Damit gelang es ihm, einen ‘Ort’ zu erschaffen, der ‘so wohl zu den allgemeinen Eigenschaften der Umgebung, als auch zu den besonderen der dort vollzogenen Arbeit’ in Beziehung stand.“²⁶⁹

Ein weiteres Beispiel zeigt, wie sich dieses neue Konzept der Skulptur-als-Ort im Produktionsgefüge der Fotografie ausdrückt. Die Frage, die uns dabei leiten sollte, ist, wie sich Fotografie als Spiegel visueller Bedingungen auf die Gestaltung von Skulptur auswirkt, also ob die formalen Entscheidungen, die zu einer Skulptur führen, durch ihre fotografische Reflexion verändert werden. Ein enger künstlerischer Freund Carl Andres, Hollis Frampton, liefert uns hierzu ein einschlägiges Beispiel. Die Fotografie von *Skulptur, Ohio* (1960) (Abb. 33), von Hollis Frampton 1962 selbst angefertigt, setzt eine Umgebung ins Bild: Eine Skulptur steht vor einem typisch amerikanischen Holzhaus. In der Mitte des Bildes sieht man eine in etwa hüft hohe, aufrechte Stele aus einem Vierkantholz, archaisch geschnitten und abstrakt, auf die unterste Stufe eines dreistufigen Treppenabsatzes gestellt. Framptons Fotografie ist eine Dokumentation von etwas, das gemacht wurde. Die Fotografie trägt jedoch abbildhaft, in ihrer Formensprache und der Anlage der fotografischen Mittel, die Skulptur als Gestalt in sich. Scheinbar lapidar, inszeniert Frampton die Skulptur auf der Fotografie gekonnt als plastischen Gegenstand. Das harte Sonnenlicht fällt auf den vertikal aufgestellten Holzbalken. Die beleuchteten Seiten rechts und die verschatteten Seiten links der Treppe rahmen die spärlich hervortretenden Seiten des geschnittenen Holzes der Skulptur auf dem Treppenabsatz des Holzhauses ein. Sowohl die Hell-Dunkel-Komposition der bildparallel aufgestellten Holzstele als auch die perspektivisch fluchtende Fassade der Holzverkleidung und nicht zuletzt der Titel verleihen der Skulptur wie der Fotografie einen räumlich-zeitlichen Kontext. Auf der visuellen Ebene konvergieren diese Elemente in der Einansichtigkeit der Aufnahme. In der weiterführenden Überlegung ziehen wir Framptons Aussagen hinzu, die auf die gestalterische Diskrepanz abzielt: „Ich wollte die Erfahrung der *Dauer* des Schnittes machen“²⁷⁰. Framptons Idee war es, die Erfahrung der Dauer des Schneidens zu machen und zu versuchen, diese Erfahrung fotografisch ‘erfahrbar’ zu machen. Formal erreichte er dies, indem er die Dauer des Schneidens einer Skulptur mit der Dauer einer fotografischen Aufnahme kontrastiert.

²⁶⁸ Develing 1970/1995, S. 249. Zu den Ausstellungen 1966 in der Tibor de Nagy Gallery und der Dwan Gallery 1967 finden wir kurze Beschreibungen der Arbeiten, in denen Andre Ziegel und Metallplatten auf dem Boden liegend verwendete.

²⁶⁹ Develing zitiert Andre; Develing 1970/1995, S. 253.

²⁷⁰ Andre/Frampton 1980, S. 15, Übersetzung durch den Verfasser.

Inhaltlich drückt sich dieser Versuch darin aus, die bildparallel aufgestellte Balkensculptur als Mittlerfigur zwischen der Dreidimensionalität der Skulptur und der Zweidimensionalität des fotografischen Abzuges einzusetzen. Diese Diskrepanz, derart herausgestellt, erlaubt es, zugleich die Entscheidungen, die zur Skulptur führten, mit denjenigen Entscheidungen zu sehen, die zur Fotografie führen. Die Dauer des Schneidens, die Dauer des Belichtens und der Chiasmus zwischen illusionistischer Räumlichkeit der Fotografie und der durch die bildparallele Stellung der Skulptur evozierten Betonung der Flächigkeit der dreidimensionalen Skulptur schaffen ein Paradoxon, das formale Entscheidungen bildimmanent erkennbar und die Gleichwertigkeit von Entscheidungsprozessen in der Skulptur wie in der Fotografie nachvollziehbar und erfahrbar werden lässt. Wie in Jan Dibbets' *Perspective Correction* wird hier deutlich, worin Frampton sein künstlerisches Anliegen sah, nämlich darin, „in der Fotografie und allen dazugehörigen Schritten des Entscheidungsprozesses, von der Herstellung eines Gegenstandes bis zu dessen Inszenierung über die Entwicklung eines Diapositivs des fotografischen Abzuges“²⁷¹, die Entscheidungen im Produktionsprozess der Fotografie mit denjenigen der Skulptur parallel zu sehen. Frampton ging es nicht darum, eine Skulptur zu erschaffen, sondern mit fotografischen Mitteln eine skulpturale Erfahrung zu ermöglichen.²⁷²

Eine diskursive Betrachtung dieser Fotografie Framptons gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Carl Andre läuft auf die Frage nach der Stellung der Kunst in der Gesellschaft hinaus.²⁷³ Die Zielsetzung von Frampton ist, Skulptur als Prozess anhand der Fotografie erfahrbar zu machen. Die Entscheidung, den Moment der Fotografie als denjenigen der Vermittlung zwischen Welt und Publikum zu wählen, steht auch für die Möglichkeiten des Künstlers, auf Kontexte zu verweisen, die dem Moment der Wahrnehmung vorausgehen, und sie mit denjenigen der Wahrnehmung in eine reflexive Beziehung zu setzen. Die fotografische Dokumentation einer Performance, wie auch im Falle Naumans, kann, auch wenn die Fotografie nicht den gesamten Prozess dokumentiert, um den es Frampton nach eigener Aussage ging, wie eine Art Beweis funktionieren, indem sie die Schnittstellen der Wahrnehmung offenbart. Ohne dabei eine Evidenzfunktion erfüllen zu müssen, hat die Fotografie damit selbst die Fähigkeit, qua ihrer Phänomenalität im Betrachter die Vorstellung eines Schaffensprozesses hervorzurufen. Dieses Verhältnis zwischen Fotografie und Skulptur, müssen wir auch im Hinblick auf Fotografien in Haackes Arbeiten im Auge behalten. Frampton selbst erklärte, es gehe ihm, wenn er eine solche „Übung“ mache, um eine kreative Fingerübung zur „Aufrechterhaltung der Neugier-

²⁷¹ Andre/Frampton 1980, S. 23, Übersetzung durch den Verfasser.

²⁷² Vgl. Frampton 2009, S. 286-289.

²⁷³ Die Frage nach dem Produktionskontext – Ohio – scheint ebenso in der Diskussion auf wie die Auseinandersetzung um den Status des abgebildeten Objekts – der Skulptur. Frampton spielt hier auf sein Unvermögen an, überhaupt Skulptur zu machen, weshalb im Bild eine visuelle Inszenierung des Gegenstandes zum Gegenstand wird. Vgl. Andre/Frampton 1980, S. 15.

de“.²⁷⁴ In diesem Sinne sind auch Haackes fotografische Ready-mades eine „Übung“, um die Aufmerksamkeit spezifischen Aspekten eines Kontextes gegenüber aufrechtzuerhalten. Dem Ready-made von Duchamp sehr ähnlich, dient Haacke wie Frampton diese Übung nicht dazu, die Entwicklung einer Werkgruppe zu beginnen, sondern dazu, bestimmte ästhetischen Erfahrungen des Kontextes als Operation ästhetisch erfahrbar zu machen. Im Falle Framptons ist das hier die „Dauer des Schneidens“.²⁷⁵ Für uns als Betrachter der Fotografie wird dieses Dauern nachvollziehbar. Die gleichen Fragen nach Entscheidungen, die zur Erscheinung der Skulptur geführt haben, können ebenso anhand der Fotografie erörtert werden: Die Faktur des Fotos – Komposition, Belichtung, Abzug etc. – sind Entscheidungen im Entstehungsprozess, die analog zu den als wesentlich skulptural verstandenen Bedingungen sind. Die Skulptur wird somit zu einer Matrix, einer Art Schlüssel für formale Entscheidungen der Fotografie. Diese Art von fotografischen Bildern zeigt ein Werk als Ergebnis vorangegangener Entscheidungen eines Autors und hat eine spezifische Funktion. Sie hat den ästhetischen Wert einer Transformation skulpturaler – und vor allem prozessualer und produktionsästhetischer – Entscheidungen im Prozess der Werkherstellung. Die Erfahrungsstrukturen des Produktionsprozesses werden, in diejenigen formalen Eigenschaften einer Fotografie übersetzt. Ging es für Duchamp noch um die Manifestation eines einzigen Auswahlmomentes, um auf Bedingungen des Kontextes im Allgemeinen zu verweisen, so zeigt das Foto das Ergebnis einer Summe von Entscheidungen und wird – kognitiv – zur *äquivalenten visuellen* Erfahrung des Schaffensprozesses einer Skulptur. Die Komposition von Licht und Schatten erfüllt keinen repräsentativen Zweck, sondern vermittelt die Information: Es wurde eine Fotografie gemacht. Alles andere wird damit nicht nur Nebensache, sondern wird Teil der Vorbereitung der Fotografie.

Die Bedingungen der Plastizität erfüllen sich nicht in der kontrastreichen Inszenierung der Skulptur im prallen Sonnenlicht. Das Hell-Dunkel steht nicht im Dienste des Illusionismus der Abbildung, sondern wirkt eher wie ein Fotogramm. Mit diesem Verfahren experimentierte Frampton ebenfalls.²⁷⁶ Die Skulptur geht gewissermaßen in der Fotografie auf. Bedingungen der Plastizität werden von den Produktionsbedingungen der Fotografie, der Wahl der Belichtungszeit und der Kontrastierung des Abzuges im Säurebad ersetzt – Zeit wird erfahrbar.

In Haackes Werk findet sich eine Vielzahl von Fotografien mit solch vermittelnder Funktion. Haackes Real-Time Systems etwa werden durch Fotografien dokumentiert, die in einem bestimmten Moment aufgenommen werden. Arbeiten wie *Ten Turtles set free* (1970) (Abb. 34) oder frühere Arbeiten wie *Kugel in schrägem Luftstrahl* oder *Blaues Segel* (beide 1964/65)

²⁷⁴ Andre/Frampton 1980, S. 17.

²⁷⁵ Andre/Frampton 1980, S. 15.

²⁷⁶ Vgl. Frampton Kat. 1984, o. S.

und viele weitere Arbeiten entstehen, um im Ergebnisstadium fotografisch und formal wirksam dokumentiert zu werden. Zusätzlich zu der Dokumentation des Ergebnisses, wie in Hollis Framptons Fotografie von *Skulptur, Ohio* (1960) und ähnlich wie in der oben beschriebenen Fotografie Naumans, *Self Portrait as a Fountain* (1966-67), spielt das Moment des Passierens der Arbeit in diesen Fotografien die entscheidende Rolle. Weitere Arbeiten Haackes, wie *Monument to Beach Pollution* (1970) (Abb. 35) oder *Bowery Seeds* (1970) sowie die Arbeiten *Skyline* (1967), *Wind und Wasser* (1968), *Grass Grows* (1969) oder *Cycle* (1969), setzen diese Reihe dokumentierten Werkgeschehens und dokumentierter Werkergebnisse fort.

Allen Fotografien geht die Produktion einer Arbeit voraus, und ich möchte versuchen zu zeigen, dass diese Arbeiten den Aspekt des entscheidenden Moments und des Ortes der Arbeit, also fotografische und skulpturale Konzepte, miteinander verbinden und damit den Aspekt einer sekundären Vermittlung in den einer Primärerfahrung umwandeln. Während in Hans Haackes *Fotonotizen, 1959* (2001), wie im ersten Kapitel dargelegt, das fotografische Bild selbst Ziel der Aufnahme und Komposition gewesen sein mag und die darauf abgebildeten Skulpturen Henry Moores lediglich Zeugnis eines historischen Momentes sind, handelt es sich wie bei Framptons *Skulptur, Ohio* (1960) in den letztgenannten Arbeiten um selbst erzeugte Objekte oder initiierte Prozesse, welche die Komposition ihres fotografischen Abbildes auf einer konzeptuellen Ebene durchdringen. Die Skulptur ist nicht lediglich Staffage für eine autonome Bildkomposition, sondern konzeptuelle Matrix für die Aufnahme. Nicht anders verhalten sich etwa die fotografischen Abbildungen von Skulpturen Carl Andres. Das folgende Beispiel von Carl Andre zeigt, wie es möglich ist, die Idee einer Skulptur als Prozess durch die Fotografie zu vermitteln. Es handelt sich um Andres Bodensulptur *Joint* (1968), die im Kontext einer Ausstellung am Windham College entstanden ist. Diese Arbeit bestand aus einer unbestimmten Anzahl auf einer Wiese aneinander gereihter Heuballen. Die Ballen – möglicherweise stammt das Heu von der Wiese selbst – bilden eine Reihe oder einen kleinen Wall, der quer über die Wiese auf ein angrenzendes Waldstückchen zu verläuft. Auf der Fotografie dieser Arbeit sehen wir diese „Linie“ von der linken unteren Ecke des Bildrandes, diesen nicht ganz berührend, in das obere rechte Viertel des Bildfeldes hineinreichen. Die Grenze zwischen Wiese und Waldstückchen bildet eine horizontale Linie. Es sei zur Klarstellung – vielleicht redundant – festgehalten, dass nicht die Fotografie das Kunstwerk ist. Doch man kommt nicht umhin, die Abbildungsperspektive einem Betrachterstandpunkt zuzuordnen, der recht genau um die Wirkung einer sich verjüngenden Linie auf einer Fotografie weiß und dem auch bewusst ist, welche Elemente der Umgebung dazu geeignet sind, eine ästhetisch wirksame Auf-

nahme mit Licht und Schatten, hellen und dunklen Bildpartien, Linien und Flächen herzustellen, die der Aussage der Skulptur gerecht wird.

Die Herkunft des Materials (Heu) einerseits und die Markierung, d. h. die Hervorhebung der Umgebung durch die Auffälligkeit der Heuballenlinie, andererseits verweisen darauf, dass das Prinzip der Skulptur als Ort zur Anwendung kommen sollte. Die Aufnahme von *Joint* ('Zusammen') (1960) zeigt eine *Skulptur als Ort*. Andre ging mit der Wahl des Materials und des Ortes bewusst das Risiko ein, dass die Arbeit als Kunstwerk kaum Beachtung findet. Es könnte sich immerhin genauso gut um eine von einem Bauern frisch gemähte Wiese handeln. Die dadurch entstehenden Heuballen wären in einer Linie aufgereiht worden und das Kunstwerk würde nicht bemerkt werden. Es würde sich weder von der Umgebung signifikant abheben noch die Umgebung konkreter mit einbeziehen oder sie gar zu etwas Besonderem im Sinne von Kunst machen.

Doch die Fotografie zeigt uns wie Andre die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst auslotet. *Joint* ('Zusammen') (1960) endet oder beginnt mitten auf der Wiese und bildet dort eine Markierung, die in eine scheinbar beliebige Richtung führt. Andre legt die Heuballen nicht akkurat aneinander, wie etwa in seinen Metallplatten-Arbeiten. Was fast schon wie eine Nachlässigkeit aus Gründen einer fehlenden ästhetischen Intention wirkt, entpuppt sich auf der Fotografie als ein zögerndes Schlingern der Linie vor dem Rand der Lichtung, kurz vor dem Wäldchen. Der zu erwartende Widerstand der Umgebung, der Wechsel der Funktion der Linie von etwas das Bildfeld oder auch die Wiese Durchschneidendem zu etwas den Ort und die Umgebung, die Wiese und das Wäldchen Verbindendem vollzieht sich in diesem Moment des Zögerns der zweidimensionalen Linie auf der Fotografie. Die Linie der Heuballen auf der Wiese ist in diesem Moment zugleich eine Linie auf der Fotografie und somit dasjenige bildgestaltende Element – und die Markierung der *Skulptur als Ort* –, die diese Wiese und das ihr eigene ästhetische Potential hervorhebt. Die Interpretationsleistung, d. h. die Verdeutlichung des Ansatzes der *Skulptur als Ort* und damit der ästhetischen Position Andres findet mittels Perspektivierung und formaler Inszenierung auf der Fläche des zweidimensionalen Mediums der Fotografie statt.

Andres Aufnahme unterscheidet sich also in ihrem Verhältnis zum abgebildeten Gegenstand signifikant von Haackes früheren *Fotonotizen*, 1959 (2001), wie wir an dem Beispiel sehen können, bei dem die Komposition ihren ästhetischen Eigenwert selbst erzeugt. Andres Aufnahme unterscheidet sich aber auch von Framptons Komposition, die den ästhetischen Eigenwert der Skulptur medial autonom transformiert. In Andres Fotografie soll nicht die Bildkomposition als ästhetischer Wert und auch nicht eine Erfahrung konzeptuell und medial trans-

formiert werden. Das Ziel ist vielmehr, die Eigenschaften eines Konzeptes, nämlich das der *Skulptur als Ort*, hervorzuheben und damit für das konzeptuelle Gebäude der Arbeit Andres einen Interpretationsansatz liefern. Damit ist zwar der autonome Status der Fotografie Andres, wie bei Haacke oder Frampton, nicht gegeben, doch ist sie nur vordergründig vom skulpturalen Objekt abhängig. Die Fotografie erfüllt die Funktion der Vermittlung eines konzeptionellen Inhaltes, nicht allein dieser speziellen Skulptur.

Überflüssig zu betonen, dass die eben angeführten Aufnahmen der drei Künstler vor allem einen dokumentarischen Zweck erfüllten. Dass sie darüber hinaus aber einen ästhetischen Eigenwert unterschiedlicher Qualität entwickeln, der sich auf die Bewertung der Fotografie als Objekt auswirkt, soll hier noch einmal betont werden. Es ist noch die Frage offen, wie denn nun eine Fotografie im Sinne von Rosalind Krauss' Skulptur im erweiterten Feld zur Kartierung einer „architectural experience“ dienen kann, wie diese „abstract conditions of openness and closure“ der Fotografie in der Lage sind, in der „reality of a given space“ zu intervenieren.²⁷⁷ Allgemein kann man jetzt schon für die drei genannten, mit Skulpturen in Verbindung stehenden fotografischen Aufnahmen, *Perspective Corrections*, *Fountain* und *Ohio, Sculpture*, schlussfolgern, dass sie nicht durch eine Ikonografie, sondern durch eigene Struktureigenschaften die besonderen Eigenschaften der skulpturalen Arbeit als spezifischen Ort hervorheben. Strukturelemente – wie innen, außen, oben, unten, links, rechts, hell, dunkel, Anfang, Ende, Diagonale, Horizontale, Vertikale –, aber auch die „Politik der Chemie“, die technische Apparatur sowie der Entwicklungsprozess sind Terrains derjenigen Entscheidungen, um die es den Künstlern gegangen war. Wir haben hier eine Gruppe von Fotografien, die in ihren formalen Anlagen den an und für sich informellen Entscheidungen entsprechen, die zu den Objekten geführt haben. Wie die Skulpturen setzen sie die Intention des Künstlers mit den Spezifika ihres Kontextes in Verbindung.

4.2 Skulptur als Prozess – Hans Haacke: *Goat Feeding in Woods* (1970)

Die Erfindung der Fotografie stellte ein radikal neues Verfahren der Bildherstellung zur Verfügung – ein Verfahren, das nicht auf Synthese, sondern auf der Selektion beruht. Der Unterschied war ein ganz fundamentaler. Gemälde wurden *geschaffen* [...] [sic!] Fotografien aber wurden, wie man gemeinhin sagt, *aufgenommen*.²⁷⁸

John Szarkowski, Kritiker und Autor im New York der 1950er Jahre, etablierte maßgeblich die modernistisch-formalistische Streetphotography im institutionellen Kunstbetrieb. Als ei-

²⁷⁷ Krauss 1979, S. 42.

²⁷⁸ Szarkowski 1979, zit. nach Crimp 1993/2002, S. 381.

ner der wichtigsten Befürworter der klassischen Genrefotografie in der Kunst betont er den entscheidenden Moment als einen Moment des Produzierens in der Auswahl eines Themas oder Motivs. Auch für Susan Sontag macht das Wesen der Fotografie diese Momenthaftigkeit aus, die jedoch in einen geschichtlichen Kontext aus Vergangenheit und Gegenwart ästhetisch eingebettet ist.²⁷⁹ Es ist jene Momenthaftigkeit, die G. E. Lessing als „fruchtbaren Augenblick“ in die Ästhetik der Skulptur einschrieb²⁸⁰, welcher nun in der Produktion der Fotografie als so zentral herausgestellt wurde. Dieser Moment im Verlauf eines Prozesses bekommt im Werk Haackes eine interessante Neuausgestaltung in der Verbindung von Fotografie und Skulptur, indem dort diese Momenthaftigkeit der Fotografie zu ihrem Ursprung in der skulpturalen Gestaltung zurückgeführt wird.

Im Mittelpunkt der Arbeiten Haackes stehen Objekte und deren konkrete Strukturen als Syntax konkreter Lebenswelt. Insofern ähnelt sein Interesse demjenigen von Dokumentarfotografen, die sich für gesellschaftliche Themen interessieren. Sozial-, kultur- und naturwissenschaftliche Gegenstände stehen als Material einer semantischen Aufladung durch ästhetische Modifikationen zur Verfügung. Durch das Treffen bestimmter Entscheidungen bringt der Künstler seine Haltungen zu Strukturmerkmalen des Themas zum Ausdruck. Strategien einer Verbildlichung werden dadurch gefunden. In einen skulptural verstandenen Werkbegriff, der sich zudem kritisch mit gesellschaftlichen Themen auseinandersetzt, mischt sich eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber prozessualen Strukturmerkmalen. In einer hochpolitisierten Zeit wie den 1960er Jahren gab es bis 1968 eine Reihe von Parabeln auf das ‘System’, das Haacke sich zum Thema und zum Synonym für diese Systeme gemacht hat. Der Einzug oder der Wiedereinzug der Fotografie als Produktionsmittel in Haackes skulpturale Arbeit markiert diese Phase. Diese Rückkehr der Fotografie vollzieht sich synchron zu der spezifischen Entwicklung der Fotografie im künstlerischen Feld. In der Folge entstehen in den Jahren ab 1970 einige Fotoarbeiten Haackes, die sich mit Aktionen beschäftigen. Diese Fotografien sind besonders interessant, weil ihr Repräsentationsmodus anders funktioniert als z. B. dasjenige der Streetphotography. Zwar sind sie ebenso dokumentarisch, doch haben sie zugleich nicht den Charakter einer Zeugenschaft oder einer direkten Abbildung, sondern begreifen sich selbst und seinen Gegenstand als Prozess. Motive sind entsprechend gewählt und bekommen eine metonymische Qualität in Bezug auf das gemeinte Geschehen. Sie zeigen einen bestimmten zeitlichen Moment in einem Prozess, der jedoch die Dimensionen hat, den Prozess in seiner Gänze zu erfassen. Aus dieser Fotografie geht hervor, was die Faktizität dieses Ereignisses

²⁷⁹ Sontag 1980, S. 72.

²⁸⁰ Lessing 1990, S. 32.

einerseits ausmacht und andererseits, was mit dieser Faktizität gemeint und was mit ihr in der Wahrnehmung der Fotografie anzufangen ist.

Bisher bin ich davon ausgegangen – und die Betrachtungen der Fotografien haben mich in dieser Meinung nur bestärkt –, dass die Fotografien zum Beispiel im Falle *Fotonotizen, 1959* (2001) ähnlich wie in der *Streetphotography* einen Eigenzweck verfolgen. Ursprünglich war bei Haacke dieser Zweck die künstlerische Artikulation. Doch seit dem Ende der 50er Jahre war einiges im Feld der Kunstkritik geschehen, was auch Haacke nicht unbeeinflusst gelassen haben kann. Gerade in Bezug auf die klassischen Künste, wie der Malerei und der Skulptur, mit der die Fotografie als sie vermittelndes Medium stets in einem vermittelnden Verhältnis stand, weshalb ihr nur wenig eigenständiger Kunstwert beigemessen wurde. War die Fotografie zuvor also eher ein Medium der Vermittlung von Skulptur, so entwickelte sie im Verlauf der Debatte zusehends ein skulpturales Eigenleben.

Texte wie die Clement Greenbergs (*Neuerdings Skulptur, 1967*) und Michael Frieds (*Kunst und Objekthaftigkeit, 1967*) postulierten etwa die Rolle der Skulptur für den Fortschritt der Kunst²⁸¹. Künstler – vornehmlich die Minimalisten – erdachten „Objekte oder Ensembles von Objekten, [...] die [...] geradlinig oder sphärisch“ sind.²⁸² Greenbergs Kritik an dieser neueren Entwicklung ist jedoch deutlich zu spüren: „Selbst die dritte Dimension wird zum Manierismus“²⁸³ und rufe die Künstler dazu auf, die Gitter raster durch „Hell-Dunkel-Zeichnungen“²⁸⁴ zu füllen. Das Sphärische müsse durch die Einansichtigkeit der bildlichen Illusion aus dem Unkünstlerischen einer bloßen Pose befreit werden. Im selben Jahr stellt Michael Fried die Weiterentwicklung der konstruktivistischen Skulptur durch die Minimal Art fest,²⁸⁵ wobei auch er die Problematik der Inhaltsleere hervorhebt, die sich aus der Übereinstimmung von Inhalt und Form in den „einheitlichen Formen [unitary forms]“²⁸⁶ etwa des Künstlers Robert Morris manifestiert. Sich auf Greenberg beziehend, hebt Fried hervor, dass die „Grenze zwischen der Kunst und der Nicht-Kunst [...] im Dreidimensionalen gesucht werden [muss], wo die Skulptur ist und wo auch alles andere materiell vorhanden ist, das nicht Kunst ist“.²⁸⁷ Fried sah, auch wenn er dies als Innovation hinterfragte, die Zukunft der Skulptur als Experimentierfeld zwischen dem, was der Modernismus als Kunst definierte, und dem, was er nicht als Kunst akzeptierte. Dabei geht Fried von einer Beobachtung aus, die er von Robert Morris übernimmt, nämlich dass Objekte im Hinblick auf ihre Größe und Dimension neu betrachtet wer-

²⁸¹ Greenberg 1967, S. 326.

²⁸² Greenberg 1967, S. 326.

²⁸³ Greenberg 1967, S. 329.

²⁸⁴ Greenberg 1967, S. 330.

²⁸⁵ Fried 1967, S. 336.

²⁸⁶ Fried 1967, S. 338.

²⁸⁷ Fried 1967, S. 340.

den müssen: „Je größer das Objekt ist, umso mehr wird man dazu gezwungen, auf Distanz von ihm zu bleiben.“²⁸⁸ Fried konstatiert: „Man könnte sagen, dass genau diese Distanz den Betrachter erst zu einem Subjekt macht und die betreffende Arbeit ... zum Objekt.“²⁸⁹ Fried erkannte die skulpturale Qualität der Minimal Art darin, dass sich für den Betrachter eine Wahrnehmungssituation zwischen den Objekten ergab, die als ästhetische Qualität erreicht und genutzt wurde. Dies erzeuge, wenn auch „bühnenhaft“ eine prozessuale Präsenz des Gegenwärtigen, die sich im Vollzug der Wahrnehmung durch den Betrachter konstituiert.

Sowohl den Charakter des Prozessualen, als auch die Anbindung der minimalistischen an die konstruktivistische Skulptur versuchte Jack Burnham in seiner Anthologie der modernen Skulptur (*Beyond Modern Sculpture*, 1967) zu entwickeln. Er beobachtete eine Dematerialisierung im Sinne einer Ablösung von konkreten Materialien wie Stein, Metall oder ähnlichen raumgreifenden Materialien, hin zu einer Ästhetik des leeren und in Bewegung versetzten Raumes.²⁹⁰ Die Sukzessivität von Skulptur, wie Robert Morris sie verstand, haben wir bereits eingangs erörtert.²⁹¹

Aus all diesen theoretischen Prämissen ergibt sich für die Skulptur gleichermaßen, dass sie nicht nur als prozessual wahrnehmbares Phänomen gedacht wurde und dass es sich eben in diesem Prozess erst konstituiert, sondern auch dass auch Prozesse selbst einen skulpturalen Charakter aufweisen können, wenn sie ein sphärisches In-Beziehung-Setzen von Objekten durch ein Subjekt implizieren, und schließlich, dass Skulptur das Medium ist, das am stärksten mit seiner Umwelt in eine Beziehung tritt, die von der Konkurrenz über größtmögliche Autonomie bis hin zur vollkommenen Abhängigkeit zur Umgebung reicht. Damit waren all diese Publikationen auch richtungsweisend für die Entwicklung der Beziehung zwischen Skulptur und Fotografie und damit auch richtungsweisend für die Arbeiten Hans Haackes. Haacke fokussierte sich darauf, wie Beziehungen und Distanzen hergestellt werden konnten. Um dem Vorwurf der Inhaltsleere einer bloß sphärischen Pose entgegen zu können, verwendet er Objekte als Verweise auf Themen. Fotografie konnte hilfreich sein, über Distanzen in Prozessen nachzudenken und Inhalte festzuhalten. Auch wenn sich Haacke selbst nicht mit allzu vielen Wortbeiträgen an kunsttheoretischen Diskussionen beteiligt, seine eigene künstlerische Praxis stellt umso mehr eine Reaktion auf die geführten Debatten dar. Zu den Künstlern, die sich mittels ihrer ästhetischen Praxis an den Debatten um einen neuen Skulpturbegriff beteiligten, gehörten ganz sicher der bereits erwähnte Carl Andre²⁹², Robert Morris, Mel

²⁸⁸ Fried 1967, S. 343.

²⁸⁹ Fried 1967, S. 343.

²⁹⁰ Vgl. Burnham 1967.

²⁹¹ Siehe oben, S. 38 ff.

²⁹² Carl Andres Skulpturauffassung hatte für eine ganze Künstlergeneration die Frage nach der Beziehung des Objektes zu seiner Umgebung aufgeworfen. Vgl. beispielsweise Morris 1966/1995, S. 106.

Bochner, Victor Burgin und Dan Graham. Zu Beginn dieser neuen Auseinandersetzung mit dem Konzept der Skulptur in den 1960er Jahren macht 1970 Enno Develing auf die Ausstellung von Carl Andre 1963 in der Howard Wise Gallery aufmerksam.²⁹³ Mel Bochner zeigte seine *36 Photographs and 12 Diagramms* (1966)²⁹⁴, und Victor Burgin antwortet etwas lakonisch auf Michael Frieds Formulierung: „Der Betrachter weiß, dass er als Subjekt in einer unbestimmten, offenen – und nicht sehr anspruchsvollen – Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht“²⁹⁵ mit dem *Photopath* (1969) in der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung „When Attitudes become Form“.²⁹⁶ Burgin montiert auf dem Boden eine fotografische Reproduktion des Galeriebodens auf ebendiesen und hebt damit allein die Beziehung des Betrachters zum umgebenden Raum hervor. Er macht sich dabei keine Mühe, die Kritik der Modernisten Greenberg und Fried anzugreifen, sondern verknüpft Greenbergs Forderung nach Bildhaft-Inhaltlichem mit dem Verdikt einer literalistischen Leere Frieds und spielt damit beide Kritiken gewissermaßen gegeneinander aus.

Haackes Arbeit mit Fotografie veränderte sich im Zuge dieser Debatte entscheidend, und besonders letzteres Beispiel zeigt auf, welche Rolle die Fotografie als Objekt in diesem veränderten Werkverständnis spielt. Zu beobachten ist dies anhand der Prozesse, mit denen sich Haacke in der Folge seiner Materialexperimente als skulpturalen Aktionen auseinandersetzt. Zunächst als künstlerische Aktionen im öffentlichen Raum oder gar in der Landschaft gedacht, gerannen Fotografien von diesen Aktionen scheinbar zu dokumentarischen Aufnahmen, von denen ich ein Beispiel, eine Fotografie von der Arbeit *Goat Feeding in Woods* (1970), vorstellen und näher untersuchen möchte (Abb. 36). Auf dem Foto sehen wir in leichter Untersicht den Kopf einer Ziege, die ihr Maul spitzt, um ein paar Blätter von einem dünnen Zweig abzurupfen. Der prosaische Charakter dieser Aufnahme kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um eine kompositorisch ausgewogene Aufnahme handelt, was dem Bild eine Einheit verleiht und die Banalität des Geschehens ein wenig überhöht. *Goat Feeding in Woods* (1970), als Aktion angelegt und als solche in den Wäldern New Jerseys ausgeführt, wandelt sich in dem Bild von

²⁹³ Vgl. Develing 1970/1995, S. 248.

²⁹⁴ Erste Ausstellung 1966 in der Dwan Gallery in New York. Vgl. Rothkopf 2002.

²⁹⁵ Fried 1967, S. 346.

²⁹⁶ Eine kritische Auseinandersetzung mit Frieds und Greenbergs Auffassung der Objektivität von Fotografie in Verbindung mit der Rezeption konstruktivistischer Positionen findet sich beispielsweise in einem Kapitel von Burgins Sammelband „Thinking Photography“ (1982), in dem Burgin feststellt: “Greenberg insists on the materiality of the painted surface as a thing in itself in the interests of an anti-illusionism; to make a comparable insistence in respect of photography would be to undermine its founding attribute, that of illusion; we might further note that it might very well evict the camera itself from the scene, returning photography to, literally, *photo-graphy* – drawing with light. This elision, this failure to complete the journey upon which it has embarked [...] marks a contradiction which runs like a fault-line through Szarkowski’s discourse: illusion cannot be totally abandoned, but neither can the full consequences of retaining it be accepted.” Burgin 1982, S. 209.

einer scheinbar laxen Pose einer Tierfütterung in eine formal komponierte, repräsentative Geste. Die Ironie, mit der hier komponiert wird, ist kaum zu verbergen. Ähnlich verhält es sich in *Ten Turtles Set Free* (1970) (Abb. 34), dessen formales *all-over* an informelle Strukturen in Haackes früherer Malerei erinnert, oder *Monument to Beach Pollution* (1970) (Abb. 35), das oberflächliche Assoziationen an einen Monet'schen Heuhaufen evoziert. Diese Strategie zeigt zum einen die kompositionskritische und antiformalistische Haltung Haackes. Doch bleibt bei aller Ironie ein Stück Sinnstiftung in den Fotografien zurück, die ihrer Funktion nach nicht allein ikonoklastisch, sondern durch eine Dokumentation des Geschehens entstehend das Ziel einer form-inhaltlichen Divergenz verfolgt. Die Integration von Fotografie in einen Differenzierungsprozess zur Positionierung der Handlung innerhalb künstlerischer Konventionen, und somit wiederum der skulpturale Einsatz der Fotografie als Differenzierung eines Geschehens innerhalb eines neuen Kontextes, initiiert den Erkenntnisprozess als Gestalt – im Falle von *Goat Feeding in Woods* (1970) die einer Ziegenfütterung – im Sinne einer einansichtigen Repräsentation des Kunstkontextes. Neben dem vermittelnden Charakter der Fotografie gibt es hier ein transformatives Moment innerhalb der Werkentwicklung: Die Entwicklung der Fotografie als dokumentarischer Handlung zu einer Konkretisierung des Kontextes. Das eine, was wir anhand der *Fotonotizen, 1959* exemplarisch sehen können, schien eine Art Übung zu sein, die in einem institutionellen Kunstkontext ausgeführt wurde. Das andere jedoch verweist auf eine Handlung außerhalb des institutionellen Raumes mit den Mitteln künstlerisch-formaler Komposition. Nun ging es Haacke sicherlich nicht allein um die Überschreitung institutioneller Grenzen, sondern vielmehr darum, den Moment der Fotografie als „entscheidenden Moment“ für ein skulpturales, weil zeitliches Geschehen einzusetzen. Die Didaktik folgt derjenigen der Dynamik eines *spezifisch zeitlichen Moments, der allegorisch* d. h. seine eigene Bedingung dekonstruierend, als formale Bildkomposition verfasst ist.

Diese Sichtweise möchte ich näher ausführen. Wenn man sich über den Status einer Fotografie Gedanken macht, taucht die Frage auf, in welchem Kontext die Fotografie gebraucht wird und worauf sie sich bezieht. Die Abbildungsfunktion, die Referenz auf ein abwesendes Geschehen oder einen abwesenden Gegenstand, ist etwa in der Fotografie von *Goat Feeding in Woods* (1970) darin zu finden, dass sie von einem abwesenden Geschehen zeugt, von einer Aktion, einem Prozess als Gestalt, einem Prozess, der in einem Bild in unterschiedliche Zeitmodi transformiert wird. Andere Fotografien, wie etwa *Monument to Beach Pollution* (1970) oder *Tokyo Trickle* (1970), werden ganz klar auf eine räumliche Umgebung oder ein Thema bezogen, einen Kontext, der eine weitere Information erschließt oder diese Erschließung notwendig macht. Zwar haben beide Gruppen von Fotografien einen dokumentarischen Charakter,

d. h., sie nehmen auf ein konkretes Ereignis Bezug. Jedoch ist die Kontextualisierung vom Betrachter auf unterschiedliche Weise zu leisten. Während in *Goat Feeding in Woods* (1970) der Kontext eine zweckfreie Handlung oder eine Naturbeobachtung ist, sind in letzterer die Handlungen nicht nur initiiert, sondern darüber hinaus intentional auf eine bestimmte Information oder soziale Situation bezogen. Die Frage lautet nun: Worin liegt der Unterschied zwischen Fotografien, in denen es um die Sache selbst geht, und Fotografien, die nur in einem weiteren Kontext verständlich sind? Formal zu argumentieren bürge hier die Gefahr, dass man in einer ikonografischen Versuchsanordnung steckenbliebe. Fragen nach Authentizität und poetischer Freiheit führten ins Leere. Ebenso greift der Versuch, die Fotografien als bloße Zufallsperspektiven einer dokumentarischen Prosa zuzuordnen und ihnen als solchen gar den eigenständigen Kunstwert abzustreiten, meines Erachtens zu kurz. Ich denke, dass diese Fotografien eine Komposition (wenn auch nicht im herkömmlichen, formalistischen Sinne) und Perspektive haben und zudem in ihrer Pars-pro-toto-Funktion mit Bezug auf ein Ereignis einen allegorischen Charakter aufweisen, weil sie als Fragment für einen Gesamtprozess stehen, der mit formalen Mitteln ausgedrückt wird, die über die Selbstreflexion künstlerischer Mittel hinaus auf den bewussten Anteil des Betrachters zur Imagination des Gesamtgeschehens hinweisen. Besinnen wir uns auf die Ausführungen von Robert Morris zum Begriff der Gestalt, und verstehen wir die Fotografie von *Goat Feeding in Woods* (1970) als Perspektive auf einen plastischen, raumzeitlich organisierten Gegenstand – einen Prozess –, von deren Warte aus wir Rückschlüsse auf seine Gestalt ziehen können, so „ist die Wahrnehmungsbedingung der Skulptur“ auf ein neuartiges Material appliziert, hier auf den Ablauf eines Geschehens.²⁹⁷

Die Fotografie stellt eine von vielen möglichen Perspektiven auf einen Gegenstand dar, der eine visuelle Struktur angenommen hat, von der die Fotografie aber nur eine Perspektive reproduziert. Die vielen möglichen anderen Perspektiven jedoch bleiben der „Hochrechnung“ einer Gestalterkennung in der Phantasie des Betrachters übereignet. Haacke wählt hier vor allem eine distanzierte oder distanzierende Perspektive. Entscheidend für diese Strategie ist, dass es sich um ein signifikantes Momentum im Verlauf des Geschehens handelt, in dem sich das Wesen des Prozesses visuell möglichst prägnant zeigt und auf welchen man mit explizit künstlerischen Mitteln hinweisen kann. Dies erscheint zunächst dem *decisive moment* in einer modernistischen Diktion, wie sie Szarkowski im eingangs angeführten Zitat formulierte, zu entsprechen. Wäre es also sinnlos, eine Fotografie von *Bowery Seeds* (1970) anzufertigen, bevor sich Pflanzen aus den Samen entwickelt haben, weil sich im Prozess des Aufkeimens noch kein visuelles Ergebnis zeigt? Wäre es sinnlos, ein Bild von einem verschmutzten Strand

²⁹⁷ Morris 1966/1995, S. 97 f.

zu machen, auf dem das Strandgut verstreut liegt und noch nicht zu einem Haufen aufgetürmt ist? Vielleicht wären solche Aufnahmen, von den schlussendlichen Aufnahmen zu unterscheidende, nicht sinnlos, aber sie hätten eine wesentlich andere Perspektivierung und somit eine andere Bedeutung zur Folge. Wie es zu der Akkumulation in *Monument to Beach Pollution* (1970) gekommen ist, können wir uns nur denken. Der Titel verweist auf einen Ursprungsgedanken. Die formale Anlage (ein Haufen, eine Ansammlung, ein Muster oder eine Inszenierung) stellt das Ergebnis des „stabilen Ungleichgewichtes“ eines Prozesses dar und stellt diesen in einen neuen, in einen Kunstkontext. Rosalind Krauss formuliert in Bezug auf derartige Fotografien in den 80er Jahren: “These [forms of marking] might operate through the application of impermanent marks”.²⁹⁸ Die Fotografien sind also nicht einfach eine Perspektive auf ein Geschehen, sondern verweisen durch ihre reflektierte Künstlichkeit, durch ihren Bezug auf kompositorische Archetypen, auf die Gestalt des Prozesses. So erweisen sich die Fotografien der Aktionen von Hans Haacke als komplexe „unitary forms“, Darstellungen der Gestalt eines Prozesses, dessen bewusste Imagination wir als Betrachter zu leisten aufgefordert sind.

Das visuelle Konzept der modernistischen Skulptur sieht eine Bildhaftigkeit vor, die es erlaubt, das Objekt aus einer bestimmten Perspektive zu sehen und es dementsprechend zu interpretieren. Interessanterweise kann man dieses Skulpturkonzept, wenn wir uns erinnern, anhand der Arbeit *Goat Feeding in Woods* (1970) trotz der optischen Anlage als fotografischen Abzug nachvollziehen, betrachtet man die Handlung des Ziegenfütterns als skulpturales Gebilde – im Sinne eines zeitlich strukturierten Aktes im Raum. Die tautologische Verwendung des Titels der Arbeit *Goat Feeding in Woods* (1970) verweist auf die faktografische Arbeitsweise und somit auf die Rolle der Fotografie in Bezug auf eine Handlung als Real-Time System. Der gegebene Vorgang des Fütterns einer Ziege im Wald wird durch eine einzige fotografische Aufnahme repräsentiert. Die Aufnahme zeigt nichts weiter an als das, was im Titel genannt wird. Wie es zu dieser Handlung kommt, wie die genauen Umstände sind, wie etwa Dauer oder die Anzahl der teilnehmenden Personen, spielt in der Aufnahme keine Rolle, doch stellt sich die Frage danach umso dringender. Die Aufnahme steht exemplarisch in einem zeitlich ausgedehnten Kontinuum möglicher Bilder und Handlungen in einem spezifischen Kontext. Die Perspektive auf einen Erfahrungszusammenhang verschweigt das Gemachtsein des Sujets und nimmt mit der fotografischen Repräsentation – ready-made – einen Kontrapunkt im Hinblick auf die Zeitlichkeit des Prozesses ein. Es geht Haacke darum, den Gegenstand ‘Goat feeding in Woods’ wörtlich zu nehmen und umgehend verständlich zu machen, ohne ihm eine besondere Bedeutung zu geben oder im Bild eine andere Deutung zu suchen,

²⁹⁸ Krauss 1979, S. 41.

um zugleich sowohl die Fragen nach dem „Making of“²⁹⁹ und der Deutung der Arbeit aufzuwerfen. Entscheidend für diese Betrachtung ist, wie sich dieser Prozess in der Fotografie zeigt. Wenn der Prozess als ein skulpturales Umhergehen verstanden wird, wenn die fotografische Repräsentation dieses Prozesses als skulpturaler Ausschnitt fungiert, dann wird diese faktografische Registratur zum Impuls für einen imaginativen Prozess, einen Prozess als strukturelle Bedingung des Geschehens der Fütterung und in diesem eine Nachträglichkeit.³⁰⁰ Die Fotografie von *Goat Feeding in Woods* (1970) versucht ebenso einen imaginativen Prozess in Gang zu bringen wie die minimalistische Skulptur einen leiblich vollzogenen vorwegnehmen möchte. Die skulpturale Wahrnehmung wird als Informationsverarbeitung wahrgenommen, wie bereits Buchloh festgestellt hatte.³⁰¹ Die Fotografie *Goat Feeding in Woods* (1970) versucht etwas ganz Konkretes zur Anschauung zu bringen und legalisiert dadurch eine subjektive Perspektive als Reaktion auf einen skulpturalen Gegenstand, indem sie in einem Moment aufgenommen wird, der das Wesen des Vorganges so in Szene setzt, dass es in Zusammenhang mit dem Titel in seiner Gesamtheit imaginiert werden kann. Die Ziegenfütterung ist ein Ready-made in dem Sinne, dass es auf diese kontextuellen Bedingungen verweist. Es ist sowohl als Prozess als auch als visueller Impuls als ein imaginäres skulpturales Geschehen³⁰² gemeint, um den seinen Fragenkatalog zu gruppieren der Betrachter aufgefordert ist und bei dem er immer wieder auf die Ausgangsposition, nämlich einen radikal artikulierten subjektiven Standpunkt, zurückkehren soll.³⁰³

Aber das Ziegenfüttern muss erst in der Vorstellung des Betrachters abgerufen und somit produziert werden. Systemtheoretisch gesprochen ist die Fotografie von *Goat Feeding in Woods* (1970) ein Token,³⁰⁴ ein Zeichen, aufgrund dessen eine individuelle Differenzierung erst in Gang gesetzt werden muss. Im Moment der Fotografie wandelt sich die Figur zum Grund, wie weiter oben beschrieben: Nicht mehr der Vorgang oder das Phänomen, etwa das Ziegenfüttern als skulpturaler Prozess, sondern die Fotografie selbst wird zu einem Echtzeitphänomen, einem Echtzeitsystem, im Sinne eines *tokens*, im Sinne eines Zeichens, das einen

²⁹⁹ Tobias Vogt hat auf den Umstand des Gemachtseins von Objekten hingewiesen, die im Kontext künstlerischer Institutionen als „Ready-mades“ bezeichnet werden und sich darin auszeichnen, dass der Künstler selbst keinen handwerklichen Anteil am Objekt hat. Die Frage, die Tobias Vogt aufwirft, betrifft den Anteil derjenigen, die das Objekt tatsächlich hergestellt haben, an seinem Gegebensein und damit an seinem künstlerischen Wert. Vgl. Vogt 2012.

³⁰⁰ Filipovic 2014, S. 13.

³⁰¹ Vgl. Buchloh 2006a, S. 46.

³⁰² Alex Potts macht an einem Kurzfilm – im Kontext der Ausstellung „Neo-Classic“ 1971 in der Tate Modern in London – die Äquivalenz von Film und Skulptur fest, die wir hier auch auf die imaginäre Bewegung unter dem Eindruck des Einzelbildes der Fotografie in Haackes Werk stark machen wollen. Vgl. Potts 2000, S. 249 f.

³⁰³ Die vorangegangene Argumentation geht maßgeblich auf die Ausführungen von Ursula Panhans-Bühler zurück. Für ihre Herleitung der Verbindung zwischen Ready-mades und Chronofotografie bin ich außerordentlich dankbar. Vgl. Panhans-Bühler 2009, S. 27 ff.

³⁰⁴ Vgl. Spencer-Brown 1969/2011, S. 21 f.

Impuls für einen Differenzierungsvorgang setzt, so wie die Ready-mades Marcel Duchamps. Nicht mehr der Vollzug einer Ziegenfütterung, sondern die Bedeutung einer Präsentation am Ort der Ausstellung ist nun Thema. *Goat Feeding in Woods* (1970) ist ein Ready-made, das den Kontextverweis durch die phänomenale Betrachtung erst herstellt.

4.3 Blickregime

Nachdem deutlich geworden ist, dass nicht nur die Wahrnehmung einer Skulptur prozessual verfasst ist, sondern ein Prozess selbst eine Skulptur sein kann, und durch den Hinweis auf die fotografische Vermittlung und deren Vermögen, Skulptur und Prozess innerhalb seiner medialen Möglichkeiten zu transformieren, ist auch deutlich geworden, dass bei dieser Transformation die Visualität eine entscheidende Rolle spielt. Nicht nur kann die Gestalt einer Skulptur oder eines Prozesses mittels Fotografie in einem bestimmten Moment visuell vermittelt werden, was eine skulpturale Imagination initiiert, sondern eine Fotografie kann auch selbst zum skulpturalen Ereignis werden, wenn es seine eigenen Mittel dazu einsetzt, um ihre eigene Objekthaftigkeit zu reflektieren. Doch wollen wir die Fotografie als konkretes Objekt der Erfahrung als skulptural bezeichnen, ist es notwendig, ihre spezifische Konstruktion von Räumlichkeit zu untersuchen und damit der Frage auf den Grund zu gehen, auf welche Weise diese Konstruktion sich auf den Wahrnehmungsprozess skulptural auswirkt. Wie sieht also dieses Raumkonzept aus, in dem die Fotografie skulptural wirksam werden kann?

Michel de Certeau unterscheidet in seiner Untersuchung „Kunst des Handelns“ (1988) Ort – *lieu* – und Raum – *espace*.³⁰⁵ Er baut damit auf einer Konzeption des Topos bei Aristoteles auf, die den Ort als eine statische Konstruktion fester Punkte vom Raum als einem Gefüge von Beziehungen, die eine Bewegung aufweisen, unterscheidet.³⁰⁶ Interessant hieran für unsere vorhergehenden Betrachtungen ist, wie sich diese Ortskonzeption zu derjenigen Werkdefinition verhält, die ein Beziehungsgeflecht zwischen Arbeit und Umgebung etabliert. Die Umgebung wird durch die Gestaltung der Beziehungen innerhalb der Arbeit und zwischen Arbeit und Umgebung hervorgehoben. Carl Andres Konzept einer „Skulptur als Ort“ scheint also tatsächlich unter Einbezug der Umgebung von einem statischen Raumkonzept auszugehen, in dem die Herstellung von Beziehungen – dem Raum – dem Betrachter obliegt. Man könnte dieses Vorgehen mit dem Strukturbegriff von Robert Morris vergleichen. Setzt man die beiden Begriffe „Ort“ von Andre und „Struktur“ von Morris hier also gleich, so lässt sich schließlich annehmen, dass Haackes Arbeiten den Anforderungen beider Konzepte in hohem Maße

³⁰⁵ De Certeau 1988, S. 217-220.

³⁰⁶ In der „Topik“, dem 5. Buch des „Organon“ von Aristoteles, bilden ca. 100 „Topoi“ – Orte – als wahrscheinliche Sätze Konversationsregeln und Allgemeinplätze für einen „gut“ geführten Dialog. Vgl. Aristoteles 1992, S. 1 f.

entsprechen, da Haackes Setzungen im Raum fixiert sind und die Impulse der ausgewählten Zeichen Beziehungen innerhalb des gezeigten abstrakten Gegenstandes auf eine statische Weise präsentieren.³⁰⁷ Doch wie bei Andre oder Morris kommen in Haackes Verständnis von Skulptur partizipative Anteile des Betrachters hinzu. Anders jedoch als bei Morris oder Andre steuert Haacke diese Beteiligung am Werkgeschehen nicht nur aus der Sicht der skulpturalen Erfahrung im Raum, sondern verbindet diese mit einer Erfahrung von Bildern im Raum, was der Beziehungs- und damit der Bedeutungsherstellung im Prozess der räumlichen Wahrnehmung eine doppelte Tendenz verleiht: nicht nur im Örtlichen, Statischen der formalen Anlagen der Skulptur, sondern im Zusammenspiel mit dem tendenziösen Wahrnehmen von Bildern im skulpturalen Gefüge. Imagination und räumliche Erfahrung werden gewissermaßen miteinander verzahnt. Die dynamische Konstitution des Raumes, wie in de Certeaus Raumkonzeption, ist in Haackes Arbeiten nicht allein der Bewegung des Betrachters im Raum überlassen, sondern die Imagination erhält zugleich durch die Bilder gewisse Fixpunkte, die das Denken und Herstellen von Beziehungen beeinflussen. *Lieu* und *espace* werden gleichermaßen angesprochen, wodurch sich eine Tendenz in das Beziehungsgefüge einschreibt, die man mit dem französischen Philosophen Derrida als „Temporisation“ bezeichnen könnte.³⁰⁸ Nach de Certeau konstituiert sich Raum in der Bewegung. Um sich über diese Bewegung Rechenschaft ablegen zu können, müssen die Distanznahmen und Annäherungen an die Repräsentationen voneinander unterschieden werden. Im Fortschreiten der Wahrnehmung werden gleichzeitige Orte in eine Abfolge überführt und so zu einem Narrativ konfiguriert. Der Raum (*espace*) entspricht also einer Narration, die bewegungs- und handlungsabhängig vom festgeschriebenen Ort (*lieu*) der Bilder ist.³⁰⁹

Entscheidend für die Rezeption der Arbeiten Haackes wird daher in diesem Moment eine Dynamik, die seine Arbeiten als explizit systemisch offen ausweist, da die statischen Elemente einer Arbeit stets mit den dynamischen Prozessen der Rezeption konvergieren und erst dann das eigentliche Werk ausmachen. Die Objekte, die Haacke in seine Arbeiten integriert und die man als Ready-mades bezeichnen könnte – Archivaufnahmen, Presse- oder Werbematerial – stellen statische Zeichen eines kodifizierten Verwendungszusammenhanges außerhalb des Wahrnehmungsbereiches im Moment der Betrachtung dar. Insofern können wir von einer Arbeit als Ort oder von einer Struktur im Sinne von Andre oder Morris sprechen.

³⁰⁷ Hier findet der Terminus „Environment“ seine kunsttheoretische Verwendung abseits eines ökologischen Verständnisses. Vgl. Develing 1970/1995, S. 245.

³⁰⁸ Die Kontinuität zur „Temporisation“ im Konzept der „différance“ des Philosophen Jacques Derrida ist offensichtlich: „sich von der Zeit und den Kräften bei einer Operation Rechenschaft abzulegen, die Rechnung aufzumachen, die ökonomischen Kalkül, Umweg, Aufschub, Verzögerung, Reserve, Repräsentation impliziert, alles Begriffe, die ich hier in einem Wort zusammenfasse, das ich nie benutzt habe, das man aber in diese Kette einfügen könnte: Temporisation“ (Derrida 2004, S. 117).

³⁰⁹ Vgl. de Certeau 1988, S. 217.

Entscheidend ist jedoch, dass der Ort, wie Haacke ihn versteht, in diesem Moment der Betrachtung oder Begehung des Werkes kein konkreter, sondern ein abstrakter, ideeller Ort ist, der innerhalb der Präsentation erst in einen konkreten Zusammenhang überführt werden muss. Die readymadeartigen Objekte stellen eine Schnittstelle dar, in der sich die konkrete Struktur eines Objektes mit der beobachteten Struktur eines Systems trifft. Aufgrund der Tendenz in dieser Offenheit der mit der Interpretation der Arbeit eintretenden Vervollständigung – unter gewissen Vorzeichen – geht die Arbeit Haackes über das Konzept des Ready-made hinaus. Entscheidend für diese Unterscheidung ist das Paradoxon des Blickes, wie wir es im Falle *Goat Feeding in Woods* (1970) beobachten konnten. Es handelt sich nicht allein um einen perspektivischen Blick in einem örtlichen Verständnis, sondern um einen temporalen Zusammenhang, einen „haptischen Blick“³¹⁰ der sich in einem räumlichen Beziehungsgeflecht, wenn auch imaginär, erst entfaltet.

Haackes strategischer Ausgangspunkt ist von der seit Beginn der 60er Jahre immer populärer gewordenen Systemtheorie beeinflusst. Die Systemtheorie war für die Theorie der Kunst von nicht unerheblicher Bedeutung, da sich das Verlangen nach einer Metawissenschaft auch im Produktionsprozess und in der Beschreibung von Kunst niederschlug. Die Frage, die wohl zuerst Duchamp aufwarf.³¹¹, ob die Kunst die Möglichkeit habe, Systeme und Prozesse nicht nur zu visualisieren, sondern selbst prozessual verfasst zu sein, scheint mit Blick auf Kybernetik etwa für Jack Burnham hinreichend beantwortet gewesen zu sein.³¹² Mit ihrer formalisierten Methodik hat die Kybernetik seit ihrer Begründung in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Antworten auf Fragen der Informationsverarbeitung gesucht und insbesondere auf dem Gebiet technoider Vorstellungen auch gefunden. Max Benses „Einführung in die informationstheoretische Ästhetik“ (1969) oder die Entwicklung der Medientheorie von Marshall McLuhan (z. B. „The Gutenberg galaxy“, 1962) kann auf das Bedürfnis zurückgeführt werden, Prozesse darzustellen, zu verstehen und letztlich auch steuern zu können. Dieses Interesse orientierte sich am Aufkommen der Informationstechnologie im Alltag. Die ersten Computer, das Telefon und das Fernsehen sind technikbasierte Medien, die das Bild der Alltagswelt in den 60er Jahren dramatisch veränderten. Insofern hatten Prinzipien der Kybernetik durch die informationsverarbeitenden Systeme und Technologien Eingang in die Lebenswelten gefunden und wurden für Künstler nicht nur zum Umfeld, sondern auch zum Gegenstand ästhetischer Untersuchungen. Aus kybernetischer Sichtweise ist das eine logische Folge, denn das Kunstsystem ist, wie auch eine neue Technologie oder eine gesellschaftliche

³¹⁰ Panhans-Bühler 2009, S. 38 ff.

³¹¹ Vgl. Wetzel 2008, S. 145.

³¹² Vgl. Burnham 1968/1974, S. 32.

Veränderung, ein offenes System, das mit anderen Systemen und mit seiner eigenen Benutzung in Beziehung steht, indem zwischen ihnen ein ständiger Austausch von Informationen stattfindet. Die Aussage des Literatur- und Medienwissenschaftlers Marshall McLuhan, „the medium is the message“³¹³, wurde programmatisch zur theoretischen Brücke zwischen technischen Entwicklungen und deren Einflüssen auf das menschliche Bewusstsein. In der Kunst ließen sich sogenannte Mediatisierungseffekte bemerken, wie sie Jack Burnham beschrieb: “Progressively the need to make ultrasensitive judgements as to the uses of technology and scientific information becomes ‘art’ in the most literal sense.”³¹⁴ McLuhan forderte die Kunst auf, bei „steigender Aggressivität [der Medien] zu zeigen, wie die Technologie auf uns wirkt und uns benutzt“.³¹⁵ Es war nicht zuletzt diese Forderung, die – etwa bei der Fluxusbewegung in New York – die Entwicklung eines medienkritischen Ansatzes anstieß. So stellt etwa der Fluxuskünstler und Theoretiker Dick Higgins fest: “Much of the best work being produced today seems to fall between media.”³¹⁶

Eine systemische Funktion des Kunstwerkes zur Differenzierung der Gattungen der Kunst, wie wir sie anhand des Tokens beschrieben haben, und die Betrachtung von Beziehungen zwischen Form und Inhalt als System spielt in diesem „between media“, das Higgins meinte, eine besondere Rolle. Sie ähnelt etwa auch Roland Barthes’ Modell einer Mythologie als Zeichenkritik, die in etwa zeitgleich entstand.³¹⁷ Entscheidend ist, dass Künstler wie Hans Haacke sich in die Position des Beobachters begeben, welche Roland Barthes – worauf Buchloh hinwies – als die Position des Mythologen bezeichnete³¹⁸ – Beobachter von technologisch-kulturellen Umgebungen, die die Wechselwirkungen zwischen Medien und der Umwelt beschreiben und – im Falle Haackes – kritisch hinterfragen. Doch für uns ist damit nicht die Definition eines Bildes vom Künstler als einem außerhalb der Gesellschaft Stehenden, sondern die Definition der Ebene gemeint, auf der Künstler wie Haacke ihre formalen Entscheidungen treffen. Das Argument lautet, dass das Zeichen nicht in seiner Funktion als interpretierbares Bild oder interpretierbare Situation Verwendung findet, die von einem Autor etabliert würden, sondern in seinem materialen Erscheinen im Moment der Rezeption eines Gefüges eine Tendenz repräsentiert, die den abstrakten Gegenstand darstellt, welcher erst durch den Betrachter rekonstruiert werden muss. Das Zeichen bringt etwas Unbewusstes, etwas Unsichtbares zum Erscheinen und trägt damit in positiver Weise zum allegorischen Narrativ der Arbeit bei. Von Barthes wurde diese Entmythologisierung zeichentheoretisch formalisiert. De

³¹³ McLuhan 1994, S. 23.

³¹⁴ Burnham 1968/1974, S. 17.

³¹⁵ McLuhan 1994, S. 23.

³¹⁶ Dick Higgins in „The something else Press“ von 1966, zit. nach Leilach 2002, S. 9, Fußnote 1.

³¹⁷ Vgl. Barthes 1964, S. 147-151. Vgl. Roberts 1993, S. 22-31 sowie Japp 1993, S. 230-251.

³¹⁸ Vgl. Buchloh 2006a, S. 57.

Certeau hat diese Entmythologisierung auf die Konstruktion von Räumlichkeit übertragen.³¹⁹ Es findet eine Dynamisierung der topischen Konstruktion durch die intermediale Konstellation statt, durch die der Vollzug einer Deutung in eine zeitliche Erfahrung transformiert wird.

Aus diesem Grund lohnt es sich, den intermedialen Aspekt bei Haacke noch einmal genauer zu betrachten und einen, wenn nicht gar den entscheidenden theoretischen Bezug zu erörtern, der diesem Aspekt zugrunde liegt. Die gegenseitige systemische Öffnung unterschiedlicher ästhetischer Erfahrungsmodi vollzieht sich somit im intermedialen Gefüge von Fotografie und Skulptur. Michael Wetzel hat auf den allegorischen Charakter einer solchen Intermedialität in Bezug auf das Ready-made von Marcel Duchamp hingewiesen.³²⁰

Interessanterweise hat schon Craig Owens eine Parallele zwischen Fotografie und Marcel Duchamps Konzept des Ready-made gezogen. Der allegorische Impuls einer Kunst, die in einem Moment etwas auswählt, der somit aus der Zeit fällt und diese zugleich zu überdauern in der Lage ist, verbindet die Instantanität der Auswahl des Ready-made mit derjenigen des Auslösens der Fotografie. Marcel Duchamp selbst sprach von einer „*apparence allegorique*“ seiner Ready-mades.³²¹ Skulptur, insbesondere ephemere Skulptur, brachte Owens mit Fotografie in einen dokumentarischen Zusammenhang: „Because of its impermanence, moreover, the work is frequently preserved only in photographs. This fact is crucial, for it suggests the allegorical potential of photography“.³²²

Owens stellte dies besonders in der Land Art der späten 70er Jahre fest, wobei es ihm weniger um die skulpturale Erfahrung von Fotografie, sondern um die dokumentarische Funktion der Fotografie zur Vermittlung von skulpturaler Erfahrung ging. Es ging Owens um die mit der Fotografie verbundene, fern gewordene Gegenwart und weniger um eine – wie von dem Man für die Allegorie festgestellte – authentische Erfahrung von Zeitlichkeit im Hier und Jetzt. Owens stützt seine Zuordnung auf Walter Benjamin, und er zitiert diesen wörtlich: „An appreciation of the transience of things, and the concern to rescue them for eternity, is one of the strongest impulses in allegory.“³²³ Owens' nicht ganz unwichtige Bemerkung über die Verbindung zwischen Skulptur und Fotografie möchte ich näher erläutern und – wenn auch gewissermaßen als produktives Missverständnis – im intermedialen Spannungsfeld verorten, das mir für die Interpretation der Arbeiten Haackes unumgänglich scheint. Owens' These stützt sich auf die fotografiespezifische Momenthaftigkeit der Verschlusszeit der Kamera und stellt dieser das zur Ewigkeit geronnene Abbild entgegen. Das Problem ist, dass das struktu-

³¹⁹ Vgl. Barthes 1964, S. 85 und de Certeau 1988, S. 216.

³²⁰ Vgl. Wetzel 2008, S. 152.

³²¹ Zitiert nach Panhans-Bühler 2009, S. 29.

³²² Vgl. Owens 1980a, S. 71.

³²³ Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, zit. nach Owens 1980a, S. 71, Fußnote 8.

rell intermediale Verhältnis von Fotografie und Skulptur zueinander keine eingehende Beachtung bei ihm findet. Zudem unterscheidet sich Owens' allegorischer Impuls, der von der Fotografie ausgeht, vom Verständnis von Allegorie, das sich bei genauerer Betrachtung der theoretischen Bezüge herstellt.

4.4 Der allegorische Impuls

Der Kunstkritiker und Postmodernist Craig Owens entfaltet in seinem zweiteiligen Aufsatz „The Allegorical Impulse“ von 1980 sein Allegorieargument mit zahlreichen Verweisen auf unterschiedliche Epochen und Disziplinen. In der allegorischen Erscheinung der Arbeiten Marcel Duchamps, die dieser selbst feststellte, und in Untersuchungen des Allegorischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, die der Kunsthistoriker T. J. Clarks als „politische Allegorien“³²⁴ bezeichnet, beobachtet Owens ebenso eine Wiederkehr des Allegorischen wie in der literaturwissenschaftlichen Abhandlung Walter Benjamins. Aus diesem interdisziplinären „Amalgam“³²⁵ folgert Owens, dass ein allegorischer Impuls seinen Einfluss auf verschiedene Aspekte der zeitgenössischen Kultur ausübt, wie auf die Praxis von Kunst und auf die Kunstkritik.³²⁶

Es müssen jedoch, um die Gewichtung des Betrachteranteils an dem Kunstwerk als Allegorie genauer zu verstehen, einige Aspekte der Argumentation in Owens' Vorstoß geklärt werden. Während Owens im ersten Teil seines Aufsatzes in den Begriffen Benjamins die Beteiligung eines Allegorikers zur Formung einer Allegorie „in an ontological sense“³²⁷ herausstreicht und das Fragmentarische und Ziffernhafte des Enigmas der Allegorie hervorhebt, entfaltet er im zweiten Teil seines Aufsatzes von 1980 sein Argument auf der Basis der Begriffe Paul de Mans. Hierdurch findet innerhalb seines Allegoriediskurses ein Paradigmenwechsel statt, dessen Reflexion Owens jedoch schuldig bleibt. Owens verweist zunächst auf die Analogie von Allegorie mit dem Bild der Ruine – wiederum ein Bild, das Walter Benjamin im Trauerspielaufsatz einführte:

Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. [...] Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozess eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhörlichen Verfalls sich aus. [...] Allegorien sind im Reich der Gedanken, was Ruinen im Reich der Dinge sind.³²⁸

³²⁴ Zitiert nach Owens 1980a, S. 68.

³²⁵ Höller 1994, S. 154.

³²⁶ Vgl. Owens 1980a, S. 68.

³²⁷ Owens 1980a, S.70.

³²⁸ Benjamin 1972, S. 197.

Wie die Allegorie nur noch ein rudimentärer Rest eines Gedankens ist, so ist die Fotografie nur ein rudimentärer Verweis auf Vergangenes, daher Ausdruck für das Vergängliche und daher in hohem Maße offen für die Ergänzungen durch einen erinnernden und interpretierenden individuellen Betrachter. Aus ebendiesem Grund ist der Fotografie – von temporären Arbeiten – ein allegorisches Potenzial zu eigen³²⁹ – weil die Fotografie als Figuration offen ist für die Interpretation. Wie eine Ruine, die von einer vergangenen Zeit kündigt, muss die Fotografie als Beweis für die Wiederbelebung eines allegorischen Impulses in der zeitgenössischen Kunst erhalten. Wie sehr Owens das allegorische Potenzial der Fotografie an ihrer dokumentarischen und abbildenden Funktion festmacht, wird deutlich, wenn er sagt: „photographs of Atget and Walker Evans, insofar as they self-consciously preserve that which threatens to disappear“.³³⁰ Mit dem Rekurs auf zwei Fotografen, die sich so unterschiedlich mit aktuellen gesellschaftlichen Situationen zum Zwecke der Vermittlung dokumentarisch beschäftigten, unterstreicht Owens seine Nähe zum melancholisch-ontologischen Allegoriekonzept Walter Benjamins. Doch die Fotografien dieser Fotografen mögen zwar Allegorien sein, jedoch werden sie dazu nicht qua Motiv, sondern erst in der Auseinandersetzung des Betrachters mit ihnen. Das ist Owens nur eine Nebenbemerkung in einer Fußnote wert.³³¹

Damit ist denn auch schon der Kern des Allegoriebegriffs im ersten Teil des Owens'schen Aufsatzes benannt, der darin besteht, dass die Allegorie sich an einer Figur festmacht, die abbildenden Charakter hat. Doch Owens schließt diesen figuralen Kern mit dem Aspekt der Fotografie kurz, der als „unüberbrückbare zeitliche Kluft“ gelesen werden kann, wie es auch Werner Hamacher für de Mans Allegoriebegriff herausarbeitet:

Die Allegorie – die insofern nicht mehr Figur im geläufigen Sinne eines rhetorischen Ornaments oder eines dogmatisch kodifizierten Bildes ist [und nicht einmal auf den überkommenen, von vorhandenheitsmetaphysischen Vorstellungen determinierten Begriff eines sprachlichen Zeichens reduziert werden kann] – spricht als Sprache einer unüberbrückbaren zeitlichen Kluft von der unbestimmbaren Andersheit dessen, wovon in ihr die Rede ist.³³²

Diese Unbestimmtheit des Anderen, die sich in der „Sprache einer unüberbrückbaren zeitlichen Kluft“ äußert, eröffnet der Allegorese erweiterte Möglichkeiten. Im Sinne de Mans wären diese Möglichkeiten in einem phänomenologisch zu fassenden Begriff des Kontextes eines allegorischen Impulses und seiner Auswirkung auf die allegorische Verkörperung des Lesers oder eben des Betrachters zu verstehen. Zum methodischen Problem wird diese

³²⁹ Owens 1980a, S. 71.

³³⁰ Man achte auf die ahistorische Argumentation. Owens 1980a, S. 71.

³³¹ Vgl. Owens 1980a, S. 71 f., Fußnote 9.

³³² Hamacher 1988, S. 11.

Wendung in Owens' zweitem Aufsatz endgültig, wenn zur Auslegung der Benjamin'schen Konzeption die Auslegung des de Man'schen Konzepts hinzukommt. Korrekt stellt Owens fest, dass die Allegorie laut de Man immer eine Allegorie über die Unlesbarkeit der – also nicht mit letzter Sicherheit interpretierbaren – „Figuren“ oder der Kombination von Figuren ist, die zuvor in einer Dekonstruktion narrativ beschrieben werden.³³³

Owens reduziert damit das Verhältnis zwischen allegorischem Impuls und seiner Auslegung auf ein Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem.³³⁴ Dass diese Verkürzung des Allegoriebegriffs den Vorwurf der Überstrapazierung des Allegoriebegriffs aufkommen lässt, verwundert nicht weiter. Owens versucht den Allegoriebegriff für seine Zwecke dennoch einzuführen, denn: „In modernism, however, the allegory remains *in potentia* and is actualized only in the activity of reading, which suggests that the allegorical impulse that characterizes postmodernism is a direct consequence of its preoccupation with reading.“³³⁵

Das Möglichkeitsspektrum, das sich im allegorischen Impuls öffnet, ist bereits hinreichend Beleg für seine Existenz als intertextuelles Ereignis. Die Kunst bekommt für Owens eine „Literarizität“, d. h., sie wird nun lesbar statt sichtbar. Owens propagiert damit die totale Unterwerfung der Natur durch die Kultur.³³⁶ Vorbereitet wird diese Volte wiederum durch eine Beobachtung, die Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz „Notes in the Index“ von 1977 angestellt hat.³³⁷ In ihrem 1977 erschienenen zweiteiligen Artikel erläuterte Rosalind Krauss einen Zeichenbegriff, der für die Kunsttheorie von den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre prägend gewesen ist und wahrscheinlich auch heute noch eine gewisse Gültigkeit besitzt. Kern dieses Zeichenverständnisses ist eine begriffliche Definition des Index, also einer Art von Bezeichnung, die in irgendeiner Weise eine direkte, d. h. physische Beziehung zu ihrem Bezeichneten unterhält. Die Fotografie hat für Krauss eine besondere Rolle, da sie qua ihrer Apparatur – „rapid exposures which produce a state of rest, an isolated sign“³³⁸ – die Komplexität der indexikalischen Beziehung auf sprachlicher Ebene zu erforschen erlaubt und darüber hinaus Mittel zur Verfügung stellt, diese medienspezifischen Operationen mit den Operationen anderer Medien zu vergleichen. Der Fotografie ist in diesem Zusammenhang eine allegorische Erscheinung zueigen, wie Krauss in Anlehnung an Duchamps Äußerungen feststellte.³³⁹ Fotografie bedürfe daher des Kommentars und die Werke der zeitgenössischen Kunst, die sich bei-

³³³ Owens 1980b, S. 63.

³³⁴ Owens 1980b, S. 63.

³³⁵ Owens 1980b, S. 64.

³³⁶ Auch hierfür gibt Owens wieder ein plakatives und an der Abbildung der Fotografie festgemachtes Beispiel von Sherrie Levine, die Fotografien von Andreas Feininger von Natursujets sich aneignet und neu rahmt; vgl. Owens 1980b, S. 65.

³³⁷ Vgl. Krauss 1977a, b.

³³⁸ Krauss 1977b, S. 77.

³³⁹ Vgl. Krauss 1977, S. 70 f.

spielsweise mittels der Fotografie einer Verschiebung von Bedeutungskontexten verschreibe, habe in Wahrheit das Ziel vor Augen, das „‘empty’ indexical sign with a particular presence“ zu ergründen.³⁴⁰ Durch Owens’ Referenz auf diese, wie es Hal Foster später bezeichnen würde, „Indexical Art“³⁴¹ lief also diese Befreiung des Zeichens und seine Konnotation mit einem neuen Sinn auf eine Allegorisierung hinaus.³⁴² Zentral für die tatsächliche Konstitution einer Allegorie ist dabei für Owens das Zusammenspiel zwischen Autor, Institution und Betrachter. Es ist jedoch die Frage zu stellen, ob die starke Gewichtung von Autor und Institution auch dann noch haltbar ist, wenn wir de Mans Allegoriekonzeption bei der Rezeption der Arbeiten Haackes berücksichtigen wollen. Daher gehe ich noch einen Schritt weiter in der Begriffsarbeit und vergleiche die beiden Allegoriekonzeptionen, die Owens wesentlich für seine Argumentation ins Feld führt.

4.4.1 Ontologische und hermeneutische Allegorie

Noch für Walter Benjamin, der seinen Begriff der Allegorie in der Analyse des „Deutschen Trauerspiels“ als ein ontologisches Geschichtsmodell entwirft, verbindet die Allegorie das Bewusstsein für die Vergänglichkeit des Irdischen mit der Ewigkeit des Göttlichen. Damit wird von der Allegorie für Benjamin ein Abhängigkeitsverhältnis des Menschlichen vom Göttlichen postuliert, was grundlegend die Möglichkeiten der Auslegung allegorischer Darstellungen mitbestimmt. Sowohl die Auslegung des sichtbaren Zeichens, etwa einer weiblichen Figur als Personifikation einer Göttin, als auch die Bedingungen, unter denen diese Auslegung geschehen kann, sind abhängig von einem Wissen über kanonisierte Attribute, die dieser Figur beigegeben sind. Dieser unsichtbare Teil der Gestalt des Göttlichen wird von den Zeichen nicht benannt, sondern muss durch den Betrachter ergänzt und zusammengesetzt werden. Dabei kündigt sich dem Interpreten durch die Zeichen eine Tendenz der Deutung an. Diese Tendenzen sind Hinweise vom Autor eines Textes, der – nach Benjamin – wiederum in seiner melancholischen Stimmung über die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins reflektiert.³⁴³ Der Autor spielt in dieser ontologischen Konzeption der Allegorie also die Rolle eines wissenden Vermittlers der Bedeutung des gezeigten Gegenstandes.

Paul de Man hatte diese Konzeption von Benjamin aufgegriffen, sie jedoch an entscheidender Stelle – wie beschrieben – modifiziert, so dass sich die paradoxe Verbindung der Ewigkeit des Göttlichen mit der Vergänglichkeit des Irdischen „emblematischen Furor“³⁴⁴ befand, wie

³⁴⁰ Krauss 1977, S. 80.

³⁴¹ Foster 1996, S. 83.

³⁴² Vgl. Buchloh 2006b, S. 33 u. 36.

³⁴³ Vgl. Kahl 1992, S. 294.

³⁴⁴ Benjamin 1972, S. 262.

Benjamin es noch wertend bezeichnete – in einer endlosen, schwindelerregenden Auslegungsschleife. Die nicht endende Auslegung des Gegenstandes, bei der die Zeichen in immer neuen Prioritäten und mit unterschiedlichen Konnotationen zusammengesetzt und erzählt werden, stellt ein hermeneutisches Problem dar, insbesondere dann, wenn die ihm zugrundeliegenden Bedeutungsinhalte selbst nicht festgeschrieben zu sein scheinen, wie das in einem ontologischen Verhältnis der Fall ist. Dies stellte für de Man kein Problem mehr dar, wenn er die Unmöglichkeit der Lesbarkeit der Welt³⁴⁵ als das für die Allegorie zentrale Merkmal, als unendliches Spiel der Erkenntnisvermögen, postuliert.

Die Probleme, die sich aus dieser Erweiterung eines figural-repräsentationalen Allegoriebegriffes durch Paul de Man auf die rhetorisch-grammatikalische Struktur eines Textes oder einer bildenden künstlerischen Arbeit ergeben, liegen in der unendlichen Erweiterung des Begriffes auf die phänomenale Umgebung, in der der Text oder das Werk rezipiert wird. Die Beziehungen zu einem erweiterten Kontext werden ebenso wie die gefundenen Strukturen innerhalb des Werkes zum Gegenstand der Allegorese: “It has been the special genius of our century to investigate things in relation to their context, to come to see the context as formative on the thing.”³⁴⁶ Brian O’Doherty weist in seiner Kritik des Kontextes in „Inside the White Cube“ von 1976 auf diese Erweiterung des Kontextbezuges von Kunst seit Marcel Duchamp auf die ideologisch-tendenziöse Perspektivierung durch einen stereotypisierten Kontext, wie etwa des modernen weißen Galerieraumes, hin:

By exposing the effect of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn’t yet been invented. This invention of context initiated a series of gestures that ‘develop’ the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulations as an esthetic counter.³⁴⁷

Die Feststellung, dass die unmittelbare Umgebung der Präsentation von Kunst mit deren Implikationen in Zusammenhang steht, ist naheliegend, und sie betont die Integration der institutionalisierten Rahmenbedingungen in den Prozess der Auslegung von Kunst. Dies scheint eine Formalisierung von Kunst als allegorischem Ereignis gleichzukommen. Die Lektüre von Kunst, als einem Ereignis der Auslegung, stellt hier offensichtlich eine Renaissance der Beteiligung des Betrachters an der Deutung von Kunst dar, in der es besonders notwendig ist, die Bedingungen, die diese Deutung steuern, zu reflektieren. Hierzu hält O’Doherty fest: “From this

³⁴⁵ Vgl. Hamacher 1988, S. 22 f.

³⁴⁶ Thomas McEvelley in O’Doherty 1986, S. 7.

³⁴⁷ O’Doherty 1986, S. 69.

moment on, there is a seepage of energy from art to its surroundings. With time the ratio between the literalization of art and mythification of the gallery inversely increases”.³⁴⁸

Die Bemerkung ist auch für meine methodische Entscheidung, das erweiterte Allegorieverständnis – wie dasjenige de Mans – im Hinblick auf die Arbeiten Hans Haackes in Anwendung zu bringen, ausschlaggebend, weil die Konstitution der Allegorie spätestens seit ihrer Theoretisierung im 19. Jahrhundert nicht ohne eine Beteiligung des Betrachters gedacht werden kann. Die unendlichen Wechselwirkungen zwischen Werk und Betrachter sind zentrales Merkmal der Allegorie. „Die Unmöglichkeit, das Höchste durch Reflexion positiv zu erreichen, führt zur Allegorie“,³⁴⁹ zitiert Busch den romantischen Theoretiker Schlegel und führt selbst weiter aus:

[Mit der] Entwertung der Gegenstände im allegorischen Prozeß zu Fragmenten korrespondiert die Aufwertung des Prozessualen selbst. Die Einbettung der Fragmente in ein allegorisches Gespinnst von Bezügen und Verweisen läßt diese in einer permanenten Metamorphose auseinander hervorgehen. Den romantischen Allegoriker interessiert daran der Moment des Überganges; im Verwandlungsakt selbst sieht er die verlorene Totalität aufleuchten. Da er diese jedoch nicht greifen kann, bleibt der Prozeß notwendig ungeschlossen.³⁵⁰

Doch zu klären war, wie dieser Prozess der laufenden Hervorbringung von Bedeutung in einen Zusammenhang gebracht werden sollte, wie es in der Schlussfolgerung von O’Doherty mit dem Prinzip der Moderne – aufgehend in einer Kontextualisierung – geschehen ist. Erhellend ist in diesem Zusammenhang die Verbindung der Allegorie mit dem Prinzip der Arabeske eben in der Romantik. Busch merkt hierzu an: „Entscheidend ist nun, daß für den Romantiker das formgewordene Prinzip dieses Prozesses [der Allegorese, Anm. d. Verf.] die Arabeske ist, sie sorgt für das Gespinnst der Bezüge und hält den Geist in Fluß.“³⁵¹ Was Busch hier anhand der romantischen Allegoresekonzeption deutlich macht, ist nichts anderes als der Zusammenhang zwischen dem Impuls einer zentralen Verbildlichung und dem seiner Form gewordenen Interpretation innerhalb eines ornamentalen Kontextes. Dieser Zusammenhang besteht darin, dass die Verbildlichung einer Idee an die Bedingung ihrer Hervorbringung – und damit an den Kontext und die darin stattfindende Rezeption – rückgekoppelt ist – ein implizit moderner Gedanke.³⁵²

³⁴⁸ O’Doherty 1986, S. 69.

³⁴⁹ Busch 1985, S. 43.

³⁵⁰ Busch 1985, S. 43.

³⁵¹ Busch 1985, S. 43.

³⁵² Vgl. Busch 1985, S. 46.

Die Reduktion also der ungeordneten Prozesse einer individuellen Hermeneutik auf ornamentale, d. h. abstrahierte Strukturen, die de Man eben als rhetorisch-grammatische Strukturen beschreibt, scheinen genau jener Konnex zu sein, zu dessen Vollendung es einer Beschreibung des Prozesses der Allegorese, der Auslegung eines Textes unter Berücksichtigung eines Praetextes, bedarf. Ein allegorischer Impuls – wie ihn etwa Craig Owens beschwört – geht also allenfalls von einem Kunstwerk als Impuls aus, das mit einem erweiterten Kontext in Beziehung gesetzt wird.³⁵³ Die Reduktion des hermeneutischen Prozesses auf einfache Prinzipien ist dabei durchaus nicht unproblematisch, da sie die Gefahr einer Übergeneralisierung der Begrifflichkeiten birgt. „Man kann die Frage stellen“, so denn auch de Man, „ob diese Reduktion von Figuren auf Grammatik legitim sei. Die Existenz grammatischer Strukturen in literarischen Texten, innerhalb der Einheit eines Satzes und über sie hinaus, ist [jedoch, Anm. d. Verf.] unbestreitbar und ihre Beschreibung und Klassifizierung sind unverzichtbar.“³⁵⁴ Nach de Man ist also die Allegorie jene Form, in welcher die Beschreibung der rhetorisch-grammatischen Muster für das Textverständnis notwendige Voraussetzung ist. Der hier rechtfertigende Duktus seines Vorschlages zu dieser Erweiterung der Allegoriekonzeption lässt erahnen, dass de Man mit Kritik an seinem Ansatz gerechnet hat. Versteht man Allegorie als eine Einheit von Impuls und Interpretationsprozess, wie es die Theoretiker der Romantik taten, erscheint de Mans Erweiterung durchaus plausibel. Schwierigkeiten treten jedoch dann auf, wenn ontologische und hermeneutische Konzeptionen miteinander vermischt werden.

4.4.2 Die Erweiterung des Allegoriebegriffes bei Paul de Man

Im herkömmlichen Sinn bezeichnet man als Allegorie – auch in der darstellenden Kunst – die „bildhafte, gleichnishafte Darstellung eines Begriffes oder Prozesses“.³⁵⁵ So wird etwa die figurative Darstellung der Melancholie durch Albrecht Dürer in der Gestalt einer weiblichen Figur, in charakteristischer Pose und im Zusammenspiel mit zahlreichen Attributen, als Allegorisierung dieses unspezifischen Gemütszustandes bezeichnet.

Diese Art einer plakativen Darstellung schließt an die Tradition antiker Personifikationen von Gottheiten oder christlicher Versinnbildlichung an, die anhand von spezifischen Attributen als solche gekennzeichnet und erkannt werden sollten. Für die Entschlüsselung des Zuordnungsverhältnisses war das entsprechende kulturelle Wissen notwendig, das von den Künstlern bei den Betrachtern vorausgesetzt werden konnte. Seit jeher ist damit eine Art der gedanklichen Auseinandersetzung mit ihrer Darstellung im Konzept der Allegorie angelegt.

³⁵³ Vgl. Owens 1980b, S. 70.

³⁵⁴ De Man 1988, S. 36.

³⁵⁵ Hermann/Götze 1996, S. 187.

Als Allegorese wird diese Interpretationsleistung auch etwa für antike Texte, wie zum Beispiel der Bibel, bezeichnet. Dabei steht im Text ein Zeichen (Text), z. B. der Löwe, für den tieferen Textsinn, der als Sache (Praetext) bezeichnet wird, z. B. Christus. Das allegorische Zeichen leistet also die Figuration eines mit dem Zeichen nicht wörtlich Gemeinten. Es findet eine Übertragung des Sinns auf eine bildliche Figur statt. Der Sprachwissenschaftler Paul de Man hat in den 1970er Jahren am Beispiel von literarischen Texten einen Allegoriebegriff entwickelt, der die traditionelle Auffassung erweiternd aufgreift.

De Mans konzeptuelle Erweiterung besteht darin, die Figuration nicht mehr in einem bildlichen oder plakativen Sinn, sondern in einem rhetorisch-grammatikalischen Sinn zu verstehen. Anders ausgedrückt: de Man versucht, die Operation der Allegorisierung – also die Figuration eines mit dem Zeichen nicht wörtlich Gemeinten – dahingehend zu erweitern, dass die Figuration nicht nur auf der deskriptiven, sondern auch auf der nicht deskriptiven, rhetorisch-grammatikalischen Ebene eines Textes zu verorten ist. Diese Erweiterung des Begriffes der Figuration über eine repräsentationale Metaphorik hinaus hin zu einer strukturellen Figuration erlaubt es, die Syntax eines Textes als „Text“, als Zeichen für einen dahinterliegenden Praetext, zu verstehen. Dieser formale Vollzug der Allegorese, wie de Man sie für die Literatur und die Literaturwissenschaft vorschlägt, ist parallel auch dort angewendet worden, wo die verwendeten Zeichen abstrakter oder mehrdeutiger wurden oder wo „eine selbstkritische Besinnung der Kunst auf ihre ureigenen und spezifischen Möglichkeiten“³⁵⁶ stattfinden sollte, wie es etwa für die Kunst der Moderne durch Clement Greenberg gefordert wurde: „Der Modernismus wollte mittels der Kunst auf die Kunst aufmerksam machen – die plane Oberfläche, die Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente“³⁵⁷. Die klassische Ikonografie verschwindet mehr und mehr. Abstraktere Mittel – wie etwa die künstlerischen – beziehungsweise zeitgenössische Ikonografie werden in der bildenden Kunst verwendet. Mit der Anwendung von de Mans Allegoriebegriff in der bildenden Kunst wird es möglich, nicht nur bildliche Darstellungen ikonografisch zu dekodieren, sondern auch Strukturmerkmale von künstlerischen Mitteln auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen. Interpretiert man beispielsweise Malewitschs *Schwarzes Quadrat* von 1914 als rein metaphysischen Verweis auf eine abstrakte Einheit, so bleibt man der traditionell figurativen Allegorese verhaftet. Bemerkt man jedoch, dass die Farbe Schwarz eigentlich gar keine Farbe im Sinne der Farbenlehre ist und dass die Ausdehnung des Quadrates sich an derjenigen der Leinwand orientiert, dann lassen sich daran Aussagen über die Mittel und Fähigkeiten der Malerei selbst festmachen, was die Deutungsmöglichkeiten um ein Vielfaches erweitert. Es scheint so, als müsse man zwischen den Anwendungen

³⁵⁶ Lüdeking 1996, S. 14.

³⁵⁷ Greenberg 1960, S. 299.

der Allegoriebegriffe unterscheiden, wenn man zu einem Ergebnis kommen will. Das Beispiel Malewitschs zeigt, welche Vielfalt an „allegorischen Phänomenen“ durch de Mans Konzept der Allegorie ermöglicht wird, im Gegensatz zum herkömmlichen Begriff.

Die Leistung des Betrachters im Konzept der Allegorie bei de Man besteht darin, dass er das allegorische Zeichen zunächst mit einem Kontext in Beziehung setzt. Darüber hinaus besteht die Leistung des Betrachters darin, dass er im Zuge der Erweiterung der Allegorie de Mans sich selbst – und zwar nicht nur intellektuell, sondern eben auch körperlich – als Teil der Werkkonstitution versteht und so das Sujet der Allegorie im de Manschen Sinne verkörpert. Dies ist nichts weiter, aber auch nichts weniger als eine Form der Artikulation, die eine Positionierung oder Haltung zum Gegenstand im ethischen Sinne erfordert.

Die Aufforderung, die das Werk an den Betrachter richtet, geht über die Forderung nach der Diskussion des Sujets hinaus. Es erweitert sich das Konzept der Allegorie auf den Anteil des Betrachters als werkkonstitutives und schlussendlich enorm normatives Moment, welches Owens mit Roland Barthes als Konzeption des „Lesers“ in Opposition zum „Autor“³⁵⁸ eines Textes versteht. Barthes formuliert es so: „the reader is a man without history, without biography, without psychology; he is only that someone who holds gathered into a single field all the paths of which the text is constituted.“³⁵⁹ Die Radikalität, in der Barthes seine These 1968 erstmals vertritt, verschiebt auch in Owens Allegoriekonzeption den Fokus. Vom Werk ausgehend, stellt sich die Frage der Lesbarkeit von Kunst im Kontext des Museums. Museen, also Institutionen, werden so zu Erfüllungsgehilfen der Zielsetzung eines Autors, eine Allegorie zu produzieren.³⁶⁰

Institutionelle Rahmenbedingungen der Betrachtung und „Lektüre“ von Kunst gehören zweifelsohne zu den Bedingungen des Kontextes, die bei einer Rezeptionsanalyse stets mitbedacht werden müssen. Doch der Impetus in Richtung eines aktiven Lesens, wie ihn Barthes noch viel radikaler als de Man stark gemacht hat, bezieht sich ebenso auf die ästhetischen Erfahrungen des Lesens eines aktiven Teilhabers:

Doch durch die naheliegende Vermutung, daß, aus welchem Grund auch immer, der Erzähler am Erfolg seiner Metaphern ein berechtigtes Interesse gehabt haben dürfte, betont man ihre operationale Wirksamkeit und behält eine bestimmte kritische Wachsamkeit gegenüber den Versprechun-

³⁵⁸ Diese Konzeption eines ahistorischen Lesers hat der Minimal Art den Vorwurf der Blindheit gegenüber dem individuellen Betrachter eingebracht; dies vereinnahmte die Minimal Art für die Ziele des Modernismus und neutralisierte damit ihre zentrale Kritik an einem psychologisierten abstrakten Expressionismus; vgl. Owens 1980b, S. 68.

³⁵⁹ Barthes 1968, o. S.

³⁶⁰ Vgl. Owens 1980b, S. 70.

gen, die gemacht werden, sobald man mit Hilfe einer Reihe von vermittelnden Metaphern vom Lesen zum Handeln übergeht.³⁶¹

Das Lesen, als ein aktiver Prozess, stellt die Rahmenbedingung für die Kunst schlechthin dar. Und genau hier kommen wir zu der Einschätzung, dass es sich bei der Herangehensweise Owens' an das Konzept der Allegorie um eine rein formalistische handelt, die sich weiterhin mit „Figuren“ im bildlichen Sinne, mit Fragmenten beschäftigt, die im Bild zu einer Ruhe kommen, sich dort verorten lassen und damit zu einem Bild der Vergänglichkeit werden, während sie selbst ihre eigene Vergänglichkeit thematisieren.³⁶²

Wir wollen hier nicht weiter auf die von Owens gezogenen Schlussfolgerungen für die kreativen Möglichkeiten aus dieser semiotischen Entkoppelung, auf die Rosalind Krauss hingewiesen hat und die Owens als „allegorisch“ bezeichnet, eingehen. Sicher ist jedenfalls, dass eine Übergeneralisierung deutlich wird, in der zentral die Unterschiede zwischen Benjamins und de Mans Allegoriekonzeptionen verschleift werden, die Tragweite der de Man'schen Erweiterung des Allegoriekonzeptes auf rhetorisch-grammatikalische Strukturen – unter dem Eindruck der radikalen Barthes'schen Autorenkonzeption – unterschlagen werden und die individuelle Rolle des Betrachters in der Hervorbringung des Sinns der Allegorie zumindest geschwächt wird.

4.4.3 Allegorie und Verkörperung

In der Unterscheidung der beiden Allegoriekonzeptionen in einen ontologischen und einen hermeneutischen Ansatz versuchte ich vorzubereiten, dass die Synthese dieser beiden so unterschiedlichen Allegoriauffassungen zumindest problematisch ist³⁶³, wenn nicht gar gänzlich unbrauchbar für eine Kategorisierung von Kunst, weil sie zur Verallgemeinerung tendiert und letztendlich die Frage aufwirft, ob nicht Kunst einen grundsätzlich allegorischen Charakter habe. Vor dem Hintergrund aktueller Debatten um den Terminus „Verkörperung“, wie er etwa von Oesterreich/Rüthemann 2013 im Zusammenhang mit Allegorien verwendet wird,³⁶⁴ birgt de Mans Konzeption scheinbar auch die Gefahr in sich, den Allegoriebegriff überzustrapazieren. Jeder Hinweis auf die vom Werk verwendeten Darstellungsmittel kann bereits als Allegorie aufgefasst werden, ja jedes Kunstwerk, reflektiert es sich nur in einem Bruchteil selbst, müsste derart betrachtet werden. Die Festschreibung jedweden Sinns eines Kunstwer-

³⁶¹ Wie de Man hervorhebt, ist mit diesem Handeln nicht eine Sprechhandlung gemeint, wie sie durch C. S. Peirce als Sprechakt definiert wird, sondern eine Handlung im Sinne einer der Kontemplation entgegengesetzten tätigen Übung; vgl. de Man 1988, S. 97 f.

³⁶² Vgl. Owens 1980b, S. 70.

³⁶³ Kahl 1992, S. 304.

³⁶⁴ Oesterreich/Rüthemann 2013

kes würde damit verunmöglicht³⁶⁵, mit all seinen heuristischen Konsequenzen, wie es etwa die Romantiker für die Allegorie ja zu akzeptieren schienen. Es gibt also einen fundamentalen Unterschied zwischen der ontologischen Allegorie und der hermeneutischen, der darin besteht, dass erstere (etwa Personifikationen) in ihrem Text einen Prätext affirmieren und letztere (Groteske, Ironie, Metapher) in ihrem Text den Prätext kritisieren, hinterfragen und letztlich auflösen. Beide Formen der Allegorie sagen etwas aus (Text) und haben zugleich einen hinter dieser Aussage mehr oder minder verborgenen Sinn (Prätext). In der ontologischen Allegorie ist der Prätext (das Gemeinte) kanonisch fixiert, wohingegen der Prätext in der hermeneutischen Allegorie in Bewegung bleibt, da dieser einem subjektiven Erfahrungshorizont entstammt.³⁶⁶ Dies ist eine elementare Unterscheidung der Konzepte de Mans und Benjamins. Letzterer hat eine ontologische Konzeption, ersterer eine hermeneutische Konstruktion vor Augen. Diese Unterscheidung kann auch zwischen Oesterreich/Rüthemann und de Mans Ansatz feststellen, was Folgen für das Konzept der Verkörperung in beiden Positionen hat.

Oesterreich/Rüthemann verfolgen einen ontologischen Ansatz auch in der Verkörperungsthematik, was zur Folge hat, dass sich die Betrachtungen ihrer Verkörperungsbeobachtungen auf den Künstlerkörper und dessen Rolle in der Konstitution bzw. Produktion der Werke konzentrieren. Einen hermeneutischen Verkörperungsgedanken hingegen, wie er der Konzeption von de Man entspricht, verfolgt das Konzept von Varelas Enaktivismus, das aus meiner Sicht die Verknüpfung von Allegorie und Verkörperung überhaupt erst erlaubt. Mit der Rückbesinnung auf das unauflösbare Band zwischen der Allegorie und ihrer Auslegung macht de Man den hermeneutischen Ursprung dieser Trope stark und betont zugleich seine prozessuale Phänomenalität. Die Unmöglichkeit des Verstehens, die de Man ins Feld führt, widerstrebt dem ontologisch affirmativen Gedanken Benjamins und der Wurzel seiner Metaphorik in christlich-abendländischer Tradition.

Aus diesem Grund müssen wir auch den Text von Craig Owens, der sich im ersten Teil auf Benjamin und im zweiten Teil auf de Man beruft, selbst als die Entwicklung eines Allegoriebegriffes verstehen, der diese Entwicklung selbst mitzuschreiben versucht, dabei jedoch eine Definition dessen, was er unter dem Begriff „Allegorie“ meint, nicht leisten kann. Owens Versuch der Allegorie entwickelt sich von einem ontologischen zu einem hermeneutischen Begriff, was zur Folge hat, dass man nicht weiß, worin der Anteil des Betrachters an ihrer Konstitution besteht, ob ein Text, oder ein Prätext den Ausschlag für eine jeweilige Interpretation bereithält – ob der allegorische Impuls vom Kunstwerk oder vom Betrachter oder gar von einer Institution mit ihren spezifischen Rahmenbedingungen ausgeht.

³⁶⁵ Vgl. Oesterreich/Rüthemann 2013, S. 52.

³⁶⁶ Vgl. Kurz 1982, S. 40 ff.

Es scheint sich bei dieser „Rückbesinnung“ (es ist wohl eher eine Projektion) um einen Bezug des Allegoriebegriffs auf die Konzeption der Romantiker zu handeln, wie sie Werner Busch herausgearbeitet hat. Owens Allegoriekonzeption besteht aus einem allegorischen Impuls, einem Bild oder einem Wort, und der darauffolgenden Auslegung dieses Bildes oder Wortes. Doch dass deren Prozesse in der Arabeske, die notwendig zu ihrer Verbildlichung dazugehören, seine Verkörperung erst ausmachen, das findet erst in der Berücksichtigung der Tropen durch de Man seine Entsprechung. Im Endergebnis konkurriert die von der ontologisch konstruierten Allegorie geforderte „ewige Wahrheit“ mit dem Prozess der Auslegung in einer intellektuell nachvollziehbaren Form der Interpretation. Doch nicht eine Institution, wie Owens es zu erklären versucht, ist der Prätext der Allegorie und erst recht nicht ein dahinterliegendes kanonisches Wissen. Vielmehr ist diese Institution Thema der Allegorie, und es ergibt sich das Wissen um dieses Gemeinte erst aus dessen Durchführung in der Kooperation von Werk und Betrachter. Oesterreich/Rüthemann sprechen sich für einen engeren, ontologischen Begriff der Allegorie als Verkörperung im Sinne einer Personifikation aus. Dies führt zu einer Rückbesinnung auf die antiken Personifikationen, die sie als „Verkörperungen“ verstanden wissen wollen. In der Tat schlagen Oesterreich und Rüthemann dadurch eine Brücke zwischen dem Allegoriebegriff einerseits und dem Verkörperungsgedanken andererseits, was an sich eine interessante Verbindung in Bezug auf die Struktur der ästhetischen Erfahrung im Allgemeinen zu sein scheint. Jedoch sehe ich an zwei Stellen methodische Probleme. Zum einen bezahnen Oesterreich und Rüthemann für diesen kunsthistorisch-ikonografischen Ansatz und die Reduktion des Begriffes der Allegorie auf tatsächliche „Körperabbildungen“ mit dem Verlust der Möglichkeit einer Strukturanalyse von Darstellungsmodi, die den Akt der Rezeption und damit die Teilhabe des Interpreten mitberücksichtigt.

Diese Reduktion des Verkörperungsgedankens auf den Zweck der Personifikation scheint der Debatte um die Allegorie im erweiterten Sinne offensichtlich nur fragmentarisch gerecht zu werden. Denn der Gedanke der Verkörperung stellt bildwissenschaftlich gesehen ein weit- aus interdisziplinärerem Unterfangen dar, wie die Publikation von Fingerhut/Hufendiek/Wild zeigt. In ihr werden Texte aus Philosophie, Psychologie und weiteren Geisteswissenschaften versammelt. Mit Verkörperung ist danach nicht nur eine objekthafte Verdinglichung, sondern zudem als ein hermeneutischer Prozess gemeint, an dem Geist und Leib des Individuums gleichermaßen beteiligt sind.³⁶⁷ Zum anderen wird der hermeneutisch zu verstehende Prozess der Verkörperung in den ontologisch determinierten Kontext des kulturell kodierten Wissens und dessen Artikulation verkürzend integriert. Sinnvoll scheint vor diesem Hintergrund jedoch erst

³⁶⁷ Vgl. Fingerhut/Hufendiek/Wild (Hg.) 2013.

das erweiterte, hermeneutische Allegoriekonzept von Paul de Man mit dem Begriff der Verkörperung in Verbindung zu bringen, wie dies Oesterreich und Rüthemann auszuschließen zu versuchen. Denn Varela, Thompson und Rosch weisen darauf hin, dass die moderne Hermeneutik, die auf der antiken Tradition der Textexegese basiert, mit ihrem Konzept des Enaktivismus in Verbindung zu bringen ist, das ein partizipatives und kontextbezogenes Verkörperungsmodell darstellt:

Der Ausdruck ‘Hermeneutik’ bezieht sich ursprünglich auf die Technik der Interpretation antiker Texte, doch der Bezug wurde ausgeweitet und umfasst nun das Gesamtphänomen der Interpretation, und zwar verstanden als das *Hervorbringen [enactment] von Bedeutung [sic!]/[meaning]* vor einem Hintergrund des Verstehens.³⁶⁸

Ich denke, dass die Brücke, die Varela, Thompson und Rosch zwischen kognitivem und leiblichen Prozessen zu schlagen versuchen, durchaus Sinn macht und dass sie übertragbar ist auf das Verfahren, das Haacke anwendet. Man kann sogar konstatieren, dass es eben jene konzeptuelle Erweiterung de Mans auf rhetorisch-grammatische Strukturen ist, die eine Verknüpfung von Allegorie- und Verkörperungsbegriff erst ermöglicht, während eine solche Verbindung im Zusammenhang mit figürlichen Darstellungen in die Irre führt. Denn de Man öffnet das Konzept der Allegorie für eine formale und damit auch für eine phänomenale Allegorese, die sich jenseits einer ikonischen Verdinglichung erst in der Wahrnehmung und Reflexion dieser Verdinglichung im Konzept der „Verkörperung“ manifestiert, wenn das „In-der-Welt-Sein“ vor dem Hintergrund einer körperlichen, sprachlichen und zivilisatorischen „Verkörperung“³⁶⁹ diskutiert wird. Damit trifft de Man und auch Varela die romantische Vorstellung von Allegorie und ihrer Hervorbringung. Es mag sein, dass dieser Begriff von „Verkörperung“ für die Ausdeutung von Körperbildern im streng darstellenden Sinne – wie es Oesterreich und Rüthemann betreiben – zu vage ist. Wollte man sich in der Kunstkritik wieder verstärkt der Interpretation von bloßen Körperbildern widmen, müsste man diesen – vielleicht romantischen – Ansatz in der Tat ausklammern.

Doch für die Interpretation von Haackes Werken scheint gerade diese Verknüpfung des Allegoriebegriffs mit demjenigen der Verkörperung äußerst fruchtbar zu sein, nicht zuletzt da sich bei der Interpretation seiner Arbeiten weder auf klassische Ikonografie noch auf manifeste Körperbilder zurückgreifen lässt. Strukturelle – und damit verkörperte und verkörperbare – Aspekte der Darstellung und deren Interpretation, d. h. ihre Hervorbringung unter Beteiligung

³⁶⁸ Varela u. a. 2013, S. 296.

³⁶⁹ Varela u. a. 2013, S. 296.

des Betrachters, spielen dabei eine zentrale Rolle, die nicht nur eine individuelle körperliche Erfahrung darstellt, sondern diese im Kontext ihrer sozialen Konfiguration thematisiert.

Denn die Formen, welche diese individuelle Erfahrung vor dem Hintergrund ihrer sozialen Konfiguration reflektieren, entstammen Kontexten, in denen sich das Individuum alltäglich bewegt und die – ready-made – von Haacke in den Kontext einer institutionalisierten künstlerischen Präsentation eingebettet werden. Dieser Wiedereintritt von Formen in die Form der künstlerischen Präsentation kann man systemisch als eine Beobachtung zweiter Ordnung bezeichnen, die im Kontext der künstlerischen Präsentation sichtbar und denkbar gemacht wird, was sich von einer modernistischen Selbstreflexion der künstlerischen Mittel dahingehend unterscheidet, als dass der Moment des Wiedereintritts sich nicht als Kunstwerk manifestiert. Ziehen wir eine soziologische Perspektive hinzu, so stellt etwa David Roberts fest, dass der Wiedereintritt der Form in sich selbst unsichtbar sei.³⁷⁰ Es bedarf also einer besonderen Perspektive, um eine Differenzierung des Wiedereintritts der Form in die Form leisten zu können: „Nur mithilfe einer Beobachtung zweiter Ordnung wird die Differenz der Beobachtung erster Ordnung zwischen der Innenseite und der Außenseite der Form sichtbar als die Differenz zwischen Innenseite und Außenseite auf der Innenseite der Form“³⁷¹, so Roberts. Das bedeutet, dass Rekursionsmechanismen, in denen selbst generierte Informationen in den eigenen Produktionsprozess zurückfließen, zumeist nicht weiter beachtet werden. Im Falle Haackes ist es jedoch so, dass die Verwendung gefundenen oder aufgesuchten Materials, die wie gesehen oft einem politisch-plakativen Motiv folgt, für sich genommen zwar keinen gesonderten Erkenntniswert darstellt – doch die Unterscheidungen, die damit getroffen werden, also die formalen Entscheidungen, mit denen diese Materialien in ein skulpturales Setting integriert und mit der Beobachtung zweiter Ordnung im Prozess der Beteiligung des Betrachters am Werkgeschehen gleichgesetzt werden.

Damit wurde dem Kalkül der Form eine Art Metaposition zugewiesen, denn wird für „den Beobachter erster Ordnung [...] diese Unterscheidung (der Wiedereintritt der Form) unsichtbar“³⁷², ist der Betrachter aufgefordert, die Lücke in der Artikulation zu schließen. Die Äquivalenz der Begriffe Unterscheidung, Form und Beobachtung macht methodisch die Perspektive auf die formalen Eigenschaften der Arbeiten Haackes möglich. Die Metaposition des Betrachters wird durch die Beobachtung der eigenen Position wiederum offenbar. Eben dies fordern Haackes Arbeiten heraus. Roberts erklärt es aus der soziologischen Perspektive:

³⁷⁰ Vgl. Roberts 1993, S. 22-25.

³⁷¹ Roberts 1993, S. 25.

³⁷² Roberts 1993, S. 26.

Selbstbeobachtung ist Beobachtung zweiter Ordnung, die anhand der Unterscheidung zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz operiert. Daraus folgt, dass die Selbstreferenz der Selbstbeobachtung durch die Differenz zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz definiert wird. Die Selbstreferenz der Selbstbeobachtung (im Gegensatz zur Selbstreferenz, die ein zweiter Beobachter beobachtet) werde ich Selbstreflexion nennen, da sie die Differenz zwischen der Beobachtung der Beobachtung von Außen [sic!] und der Selbstbeobachtung von Innen [sic!] betrifft.³⁷³

Der Wiedereintritt der Form in die Form ist also systemtheoretisch hier nicht nur eine einfache Unterscheidung, sondern eine Differenzierung zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz. Es handelt sich also in dem, was Roberts unter Selbstreflexion versteht und was wir hier bei Haacke vorliegen zu haben scheinen, um eine Perspektive aus dem System heraus bei gleichzeitiger Unterscheidung zwischen dem, was von innerhalb des Systems, und dem, was von außerhalb des Systems herrührt.

Daher ist die Frage Haackes nach der Position des Beobachters sowohl eine Frage nach der Form, im Sinne einer Differenzierung zwischen Innen und Außen, als auch nach der Perspektive im Sinne einer ethisch fixierten Position innerhalb des Systems. Roberts formuliert es folgendermaßen:

[... wie] wir gesehen haben, ist dies eine Frage der Form: nicht dessen, was unterschieden [d. h. beobachtet, Anm. d. Verf.] wird, sondern dessen, wer unterscheidet und wie. Der Blinde Fleck der Rationalität verweist auf eine Epistemologie, die auf der Beobachtung der Beobachtung beruht (Beobachtung zweiter Ordnung). Diese bietet, wie Luhmann anregt, einen Weg, mit der modernen Pluralität der Diskurse und der anhängigen Probleme des 'Relativismus', des 'Historismus', der 'Dekonstruktion' und des 'anything goes' begrifflich zurande [sic!] zu kommen.³⁷⁴

Die Beobachtung eines Systems von innen, die sich Haacke zur Aufgabe gemacht hat, hat also einen paradoxen Kern in sich. Haacke muss als Beobachter des Kunstsystems in seinem gesellschaftspolitischen Umfeld als Beteiligter im Kunstsystem diese Beobachtungsleistung als Bewusstseinsleistung vollbringen. Die „Paradoxie der Form besteht darin, dass das, was außerhalb der Form ist, nur innerhalb der Form zugänglich ist.“³⁷⁵ Haackes Position als Beobachter im System selbst ist also einerseits eine Notwendigkeit. Andererseits ist Haacke damit als Teil des beobachteten Systems der Kunst zugleich ein Akteur und wirkt mit seinen Arbeiten selbst allegorisch. In diesem Sinne interpretiert Kahl de Mans Allegoriekonzept:

³⁷³ Roberts 1993, S. 26.

³⁷⁴ Roberts 1993, S. 27.

³⁷⁵ Roberts 1993, S. 29.

Die Allegorie dagegen entlarvt die betreffende rhetorische Struktur zwar zunächst ebenso als ein bloß figurales Aussagemuster, stellt diese Einsicht jedoch, indem sie die Figur erneut vorbehaltlos zur Beschreibung der außersprachlichen Welt benutzt und so deren referentiellen Wahrheitsanspruch bekräftigt, sofort wieder in Frage.³⁷⁶

Was für de Man die Öffnung des Bewusstseins des Lesers für seinen Anteil an der Interpretation des Textes bedeutete, ist für die Systemtheoretiker eine Öffnung des Systems durch die Unterscheidung zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz, wodurch sich eine Komplexität ergibt, die eine operationale Geschlossenheit entwickeln kann.³⁷⁷ Das bedeutet für Haackes Kunst, dass sie sich notwendigerweise mit sich selbst zwar beschäftigen muss, jedoch dabei die Bedingungen, unter denen sie sich mit sich selbst beschäftigt, beständig in den Referenzrahmen integrieren muss. Das ist gemeint, wenn Roberts die „Differenz zwischen Beobachtung erster Ordnung und Beobachtung zweiter Ordnung“ als „Schlüssel zur Autonomie der Kunst“³⁷⁸ bezeichnet. Luhmann und seine Nachfolger gehen sogar noch einen Schritt weiter, wenn sie behaupten, dass nur auf diese Weise Kunst universell werde:

[...] das heißt, befreit von der Abhängigkeit von Objekten. Mit anderen Worten, ästhetische Erfahrung als ästhetische Beobachtung, da sie nicht mehr länger von Objekten abhängt, wird universell applizierbar und realisierbar. Der Preis dieser Unabhängigkeit ist jedoch die Abhängigkeit von Konstruktionen, die andere Möglichkeiten nicht ausschließen können.³⁷⁹

Das Problem der Kontingenz von Deutungsansätzen ist mit Haackes Spezifizierungen, etwa durch Fotografien, also zwar nicht gelöst, aber als generatives Moment werden die Fotografien produktiv gemacht, weil die „anderen Möglichkeiten“ zwar ausgeblendet, aber nicht ausgeschlossen werden. Für die Rezeptionssituation des Betrachters von Haackes Arbeiten bedeutet dies, systemtheoretisch betrachtet, so Roberts: „Da die Beobachtung erster Ordnung von Kunstwerken den Beobachter unsichtbar macht, macht nur der Wiedereintritt der Form in der Beobachtung zweiter Ordnung die Selbstreferenz der Kunst, also ihre Befreiung von der Abhängigkeit von Objekten, ihre formale Autonomie, sichtbar.“³⁸⁰ Auf diese Weise befähigt der Wiedereintritt der Form den Beobachter zugleich, seiner eigenen Position den gezeigten Konstruktionen gegenüber gewahr zu werden. In dieser Hinsicht können Luhmanns und Haackes Kunstverständnis durchaus miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die Beobachtung zweiter Ordnung ist im Grunde eine Funktion, die seit den 50er Jahren von der

³⁷⁶ Kahl 1992, S. 309.

³⁷⁷ Vgl. Roberts 1993, S. 29.

³⁷⁸ Roberts 1993, S. 29.

³⁷⁹ Roberts 1993, S. 30.

³⁸⁰ Roberts 1993, S. 31.

Kunstkritik wahrgenommen wurde. Haacke integriert diese Funktion bereits zu Beginn der 60er Jahre in seine Antiformarbeiten und besonders in seinen Fotografien von beobachtetem Geschehen – einschließlich etwa seiner *Condensation Pieces* – und betreibt, wenn man so will das, was viele seiner Zeitgenossen, wie etwa Victor Burgin, Dan Graham und Ian Burn, in zahlreichen theoretischen Abhandlungen im Laufe der 60er und 70er bis hinein in die 80er Jahre tun, eine Art Kunstkritik ‘avant la lettre’.

Die These von der Antiform, wie sie Haacke interpretiert, müssen wir vor diesem Hintergrund differenziert betrachten. Zeichen sind die wesentlichen Elemente in den Arbeiten Haackes, die entscheidende Impulse geben, indem sie auf einen spezifischen Kontext verweisen. Daher handelt es sich in Haackes Arbeiten um solche Zeichen, die mit einer erweiterten allegorischen Zeichenqualität operieren. Es geht Haacke darum, in die Diskussion zwischen Greenberg, der gegen die Integration externer Kontexte war, und Morris, der Strukturen als Zeichen verstand, und Fried, der Zeichen im konventionellen, verweisenden Sinne in der Kunst befürwortete, zu vermitteln. Aus Haackes Sicht dienten etwa Fotografien dazu, Impulse zu setzen, die eine Skulptur als System öffneten, um einen *re-entry* visueller Formen in die phänomenale Form der Inszenierung im Spannungsfeld zwischen einem auf ein Äußeres – und Vergangenes – verweisenden Zeichen und einer gegenwärtigen Form zu ermöglichen und ihnen einen operationalen Platz zuzuweisen.

Haackes Skulptur als System und seine antiformalistische Haltung, die sich durch die Integration von auf den Kontext verweisenden Zeichen in skulpturale Displays ausdrückt, integriert den modernen Ansatz der Systemtheorie und erweitert ihn zugleich auf Strukturelemente des Kontextes. Denn, basierend auf systemtheoretischen Überlegungen, befasst sich Haacke, wie dargelegt, im Grunde selbst mit dem Problem der Formalisierung. Die Kulmination der formalen Logik in Publikationen wie der „Laws of Form“ (1968) von Spencer-Brown oder der „General Systems Theory“ (1928) von Ludwig von Bertalanffy³⁸¹ zeigt, dass der Systembegriff Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre populär war. Obschon im allgemeinen Sprachgebrauch negativ konnotiert, etwa mit ‘Waffensystem’ oder ‘totalitärem Regime’ gleichgesetzt, hatte der Systembegriff auch eine konservative Konnotation, was beispielsweise in der Äußerung Hollis Framptons zum Ausdruck kommt, Systeme seien etwas für alte Männer, Engel und Deutsche.³⁸² Vor diesem Hintergrund bedeutete die Arbeit mit dem Systembegriff also

³⁸¹ Beide Autoren, Ludwig von Bertalanffy, aber auch George Spencer-Brown, gehen im Grad der theoretischen Reflexion in ihrer jeweiligen Disziplin – Bertalanffy war Chemiker und Physiker, Spencer-Brown Mathematiker – weit über populäre Vertreter einer neu aufkeimenden Medienwissenschaft, wie etwa Marshall McLuhan, hinaus. Dessen technophile Ausrichtung erschien auch weniger als theoretische Reflexion einer avantgardistischen Bewegung, die sich als kritische Opposition zur technologischen Moderne verstand, obwohl etwa die amerikanische Fluxusbewegung um Dick Higgins McLuhan sehr unterstützte; vgl. Leilach 2002, S. 26.

³⁸² Vgl. Andre/Frampton 1980, S. 13.

auch eine Gratwanderung, welche nur in der selbstkritischen Anwendung des Systembegriffs ein legitimes Anliegen war. Dieses Dilemma Haackes ähnelte der Situation Marcel Duchamps, der das Ende der Kunst ‘miterlebte’ und für sich selbst feststellte³⁸³ und doch zugleich weiter Antikunst produzierte, indem er das Konzept des Ready-made als skulpturale Strategie entwickelte. Haackes Auffassung war: Ein soziologisches System musste selbst als Ready-made begriffen werden, was sich selbst reproduziert. Zugleich war die (Anti-) Form aber auch als ein Gegenstand zu verstehen, dessen materiales Merkmal nur eine Seite des Gegenstandes war und dessen prozessuale, immaterielle Merkmale für die künstlerische Auseinandersetzung zentral waren. In einem Statement vom Januar 1965 äußerte Haacke, er möchte „etwas machen, das auf seine Umwelt reagiert, sich verändert, nicht stabil ist“ und das „nicht ‘zum Zuge kommt’, ohne die Mitwirkung seiner Umgebung“, in welche der Betrachter konzeptionell mit eingeschlossen ist, indem er mit dem Dargebotenen „spielt und es so beseelt“, wodurch es „den ‘Betrachter‘ Zeit erleben lässt“.³⁸⁴ Haackes Strategie bestand in einer Strategie der bloßen Beschreibung, also einer faktografischen Strategie. Sie ist für Haacke das Mittel, um die Mechanismen von Prozessen, wie die Mechanismen der Werkgenese, der Institutionalisierung und der Rolle der Wahrnehmung, zu hinterfragen. Beschreibung bedeutet zugleich, ein Bewusstsein dieser Mechanismen herzustellen, eine Öffentlichkeit zu schaffen, die ein Gedächtnis ermöglicht, wie Buchloh es in Anlehnung an Benjamin erörtert³⁸⁵, indem es eine Gegenöffentlichkeit provoziert.³⁸⁶ Deutsche sieht darin die Formalisierung der Fragestellung und damit eines eigenen Standpunktes. Die Fragestellung selbst produziert also die Form in der Öffentlichkeit, gerichtet an ein „Du“ als imaginäres Gegenüber.³⁸⁷ Rosalind Krauss schreibt in diesem Sinne Duchamps fragende Haltung in diesem – im Grunde konstruktivistischen – Kontext: “For Duchamp’s ‘work’ was simply an act of selection. As such, Duchamp had made himself into a kind of switching mechanism to set in motion the impersonal process of generating a work of art—but one that obviously would not stand in a conventional relationship to him as it’s ‘author’”.³⁸⁸ Haacke, der die Strategie Duchamps wörtlich nimmt,³⁸⁹ provoziert also mit seiner Auswahl eine Gegenöffentlichkeit, dessen Autor er selbst nicht ist. Er distanziert sich als Autor und zeigt sich als Auswählender, der mit dieser Auswahl, wie Duchamp, eine Frage formuliert. Diese Operation, eine immanent systemische im Sinne einer Beobachtung zweiter Ordnung und getreu Spencer-Browns Diktum ‘Triff eine Unterscheidung’ ope-

³⁸³ Marcel Duchamp, zit. nach Cabanne 1972, S. 100 f.

³⁸⁴ Haacke Kat. 2006, S. 250.

³⁸⁵ Vgl. Buchloh 1988/2000, S. 212 ff.

³⁸⁶ Vgl. Deutsche 2006, S. 75.

³⁸⁷ Auch hierin erkennen wir die konstruktivistische Verschiebung des Adressaten durch die Konstruktion, von einem „Ich“ auf ein „Du“; vgl. Dickerman 2006, S. 141, Deutsche 2006, S. 65.

³⁸⁸ Krauss 1977/1996, S. 72.

³⁸⁹ Vgl. Deutsche 2006, S. 66.

rierend, qualifiziert den Betrachter der Werke Haackes – nolens volens – zu einer Art teilnehmenden Beobachter. Haacke bezieht seine Autorität dieser Qualifizierung des Betrachters aus dem System selbst, aus welchem er auswählt, nach eben jenen Kriterien des Systems. Das greift die Operation des Ready-made in doppelter Weise auf. Der Fundus, aus welchem Haacke schöpft, ist das System selbst, und die Art und Weise des ‘Schöpfens’ ist ebenfalls diesem System entnommen. Es handelt sich also um eine Anwendung des Systems auf sich selbst und dadurch um eine äußerst paradoxe Situation: um den Kalkül einer Hypothese oder, wie es Rosalind Krauss ausdrückt, den spekulativen Akt des Fragenstellens: “Clearly, one answer suggested by the readymades is that a work might not be a physical object rather a question, and that the making of art might, therefore, be reconsidered as taking perfectly legitimate form in the speculative act of posing questions.”³⁹⁰ Dieser spekulative Akt des Fragenstellens, den Janhsen mit Rückgriff auf das ‘Umhergehen’, das Herumgehen um eine Skulptur, als wesentliche Bedingung der Minimal Art sowie als den Rezeptionsmodus moderner Skulptur schlechthin konstatiert, dieser spekulative Akt ist ein konzeptionelles Pendant zum Begriff des Kalküls in der Systemtheorie.³⁹¹ Es besteht eine Verbindung zum strategischen Verhalten Haackes, das durch die Operation des Ready-made bei Duchamp einerseits und bei Haacke durch die formalisierte Befragung von Informationen andererseits die strategische Komponente, wie Rosalyn Deutsche konstatiert, buchstäblich und – wie ich es gerne nennen würde – systemisch zur Anwendung bringt.³⁹² Denn weil Haacke nicht nur eine Unterscheidung trifft, sondern auch noch die Unterscheidung unterscheidet, nicht nur eine Frage stellt, sondern auch noch die Art des Fragens befragt, stellt er seine spezifizierte Indifferenz dem Duchamp’schen Strategem des Ready-made zu Seite.

Schlüssel zu dieser Erweiterung des Ready-made ist das Engagement des Betrachters. Denn der Betrachter ist mit der Befragung der Frage konfrontiert, wird als einer befragt, der sich mit dem Kunstwerk identifiziert, wodurch der Betrachter zum potenziellen Autor einer individuellen Antwort gemacht wird, die sich von den Lösungsansätzen der ‘Machthabenden’, im Falle des Kunstwerkes von denen des Künstlers Haacke oder seiner institutionellen Interpreten, emanzipieren kann.³⁹³ Es bedeutet außerdem, dass die Sphäre des Öffentlichen in der vom Betrachter erarbeiteten Wahrnehmung erst dann entsteht, wenn diese andere Art der Erfahrung ermöglicht wird.

³⁹⁰ Krauss 1977/1996, S. 73.

³⁹¹ Die Verbindung zwischen den Skulpturen Alberto Giacomettis und der Literatur Thomas Bernhards schafft eine Brücke zwischen Skulptur und Literarizität moderner Ansätze. Vgl. Janhsen 2002, S. 51-68.

³⁹² “Uniting them all, is the image of a series of primitive machines geared toward a similar product: each one involves an intricate set of contrivances which end up making ‘art’”. Krauss 1977/1996, S. 70. Es geht in Krauss’ Schilderung um die sprachlichen Maschinen Raymond Roussels am Beispiel einer Schilderung der Aufführung des Stückes „Impressions d’Afrique“ von 1911. Vgl. ebenda, S. 70 ff.

³⁹³ Vgl. Deutsche 2006, S. 78.

Nachdem wir nun in einem theoretischen Exkurs die strukturellen Grundlagen der ästhetischen Erfahrung der Arbeiten Haackes erörtert haben, wollen wir uns nun konkreten Beispielen seiner Praxis widmen, welche die Feststellungen empirisch untermauern. Die Modelle, die hier als generative Momente der Interpretation – d. h. bedeutungsoffen – im Sinne eines intertextuellen Verhältnisses zwischen Text und Leser angesetzt werden, bezeichnet Haacke als Real-Zeit-Systeme. Während es im Konzept der Allegorie bei de Man um die Wiederholung von Strukturelementen des Kontextes geht, um eine authentische, d. h. bewusste Erfahrung von Zeitlichkeit, findet Haacke noch weitere Strategien wie Entleerung, Reihung, Formverweigerung, Montage, Aneignung, Selbstbezüglichkeit und Erhabenheit um einen allegorischen Impuls in seinen Arbeiten formal zu setzen. Der modellierte Charakter der Arbeiten Haackes, die Simulationen einerseits und andererseits die didaktische Aufbereitungen komplexer Wissensstrukturen kommen in einer verräumlichten Präsentation fotografischer Zeichen zum Ausdruck. In Bezug auf das Reale ergibt sich in der räumlichen Präsentation der Fotografie eine Doppelstruktur: Zum einen wird auf eine zeichenbasierte Interessenbekundung, darüber hinaus jedoch auf die syntaktische Aufbereitung dieses Interesses als kollektiver Erfahrung hingewiesen.³⁹⁴ Die Unmittelbarkeit, welche aus dieser endlosen und immer wieder abgewiesenen Auflösung resultiert, ist vielleicht mit der diskursiven Haltung des Gehens zu vergleichen, welche Janhsen für diesen Rezeptionsmodus der Skulptur überhaupt feststellt: Im Zuge der Erfahrung des Gehens in der Struktur des Raumes wird die diskursive Haltung im Betrachter als reales Moment hervorgerufen.³⁹⁵ Scheinbar disparate Zeichen einer Perspektivierung werden angedeutet. Ihre Dekonstruktion entwickelt durch ihr Erscheinen eine ästhetische Evidenz. Bis hierhin kann der Einfluss des fotografischen Blicks auf die Ökonomie der Skulptur nachvollzogen werden. Wie sich jedoch eine selbstreflexive Fotografie in der Verwendung als skulpturales Element auf die ästhetische Erfahrung der Skulptur auswirkt, ist ja unsere eigentliche Frage. Es geht darum, wie sich eine selbstreflexive Schleife als Form in einem skulpturalen Kontext bewusstmachen lässt und wie Haacke dies zu bewerkstelligen weiß.

5 Temporale Modalitäten und Systemkritik

³⁹⁴ Wie eine Konstruktion des Realen bei Lacan letztendlich dazu passt, müsste genauer überlegt werden. Victor Burgin hat dies in Bezug auf, aber auch in Abgrenzung von Hal Foster getan. Vgl. Burgin 1986, S. 47. Das Problem ist hier das der *presence*, welche bei Burgin als Relikt einer patriarchalisch-autoritären Ideologie der Moderne ein Nachleben auch in der Postmoderne führt; Burgin fordert eine *absence of presence*, wie er sie in der konzeptuellen Kunst verwirklicht sieht, weil eine Dehierarchisierung durch die *explosion des art objects* angestrebt und erreicht wurde. Nur so könne man einer Ideologisierung konzeptueller Kunst entgehen.

³⁹⁵ Janhsen 2002, S. 55.

5.1.1 Hans Haacke: *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* (1976)

Das Porträt, ein genuin malerisches Genre sowie ein Feld der klassischen Fotografie, kann der Perspektivierung eines Vorganges dienen, wie ihn die Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* von Haacke darstellt.

Wenn es um Bewegung in Verbindung mit der Gattung Skulptur geht, dann müssen zwei Bewegungen immer mitgedacht werden, nämlich zum einen die Bewegung des Betrachters im Raum und zum anderen die 'Bewegung' des Kunstwerkes. Natürlich ist in unserem Fall das Kunstwerk fest installiert und bewegt sich nicht im Raum, doch in semantischer Hinsicht ist eine Bewegung, ein zeitlicher Topos impliziert. Im Folgenden werde ich also zwei Fotoserien miteinander vergleichen, die zwei solche Bewegungen repräsentieren und in ganz unterschiedlicher Weise mit der Modifikation und Transformation von Zeit im Kunstwerk als Impuls für eine Bewegung des Betrachters umgehen.

Als Kontrastfolie für die Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* dient mir dabei die Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive Systems* (1974–75) von Martha Rosler. Deren Arbeit habe ich zu der beabsichtigten Erörterung aus drei Gründen gewählt. Erstens wendet Rosler den Systembegriff an. Das ermöglicht es, die Frage nach dem beobachtenden Blick und dessen Verweisstruktur zu klären. Zweitens handelt es sich bei der Arbeit Roslers wie auch in Haackes Arbeit um eine Fotostrecke, die in sich das Motiv einer Bewegung trägt, eines zeitlichen Verlaufs, der vermittelt der Fotografie in Segmente aufgeteilt ist. Die Momenthaftigkeit des fotografischen Blicks spielt hier eine besondere Rolle. Drittens und abschließend werden diese Fotostrecken mit einem Text montiert. Hier zeigen sich Unterschiede in der Umgangsweise mit dem fotografischen Blick im Verhältnis zwischen Autor und Leser.

Besonders, weil es Rosler nicht um einen skulpturalen Prozess im konkreten räumlichen Sinne geht, sondern weil immanente Bedingungen des Verweises einen skulpturalen Prozess im übertragenen Sinne vermittelt dokumentarischer Aufnahmen evozieren, sind Aussagen über die Fotografien Haackes in der Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* möglich. Darüber hinaus komme ich zu der Frage, wie eine doppelte Historisierung im Bezug auf die Skulptur möglicherweise funktioniert. Blickregime, eine Erzählung und eine Montage ergeben zusammen eine synchrone Historizität, eine Augenblicklichkeit, die es dem Betrachter erlaubt, eine

Reflexion seiner eigenen Perspektive zu leisten. Dass sich dahinter ein subversiver Impetus verbirgt, spielt hier nur eine nebeneordnete Rolle.

Auch Hans Haackes Real-Time Systems, wie zum Beispiel *Goat Feeding in Woods* (1970) oder auch die *Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969–70) oder *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), die im Allgemeinen als faktografische Werke bezeichnet werden, tragen in sich ein genuin formales Problem, nämlich den Prozess des Bezeichnens.

Roslers Strategie ähnelt der Strategie Haackes. Haacke jedoch wandelt in *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* mittels der Montage eine serielle Datensammlung von einem abstrakten Vorgang in eine konkrete Artikulation um. Die hierfür verwendeten selbst gefertigten Porträts werden zu Hintergrundinformationen, die eine – fast filmische – Bewegung notwendig mitvollziehen, während der Betrachter die Arbeit abschreitet. Die Montage verschränkt unterschiedliche Perspektiven miteinander und generiert hierdurch ein nicht einfach offenes System wie Roslers Straßenabschnitte. Vielmehr stellt diese Arbeit Haackes eine ästhetische Emergenz im skulpturalen Sinn als Hypothese in den Raum.

In Haackes Bildern geht es oft nicht nur um die Reflexion der Medien und ihrer Grenzen, was die Fähigkeit zur Erzeugung von Wirklichkeit betrifft. Sondern es geht oft um historische Ereignisse, welche unabhängig von ihrer Darstellung im Fortschreiten der Zeit, im Verlauf gesellschaftlicher Prozesse und im Prozess ihrer Überlieferung neue Perspektiven hinzugewinnen oder verlieren. Kurz gesagt, die fortschreitende Distanz zu Ereignissen ist ein Gegenstand seiner Arbeit. Prozesse und Wesen von Ereignissen in der Zeit beschreibt der Philosoph Hans-Georg Gadamer als Phänomen der Historizität. Gadamer fordert, dass bei der Rezeption von Überlieferungen, die neben Text- auch Bildmaterial enthalten, die eigene Geschichtlichkeit Berücksichtigung finden muss.³⁹⁶ Nach de Man konstituiert sich diese Bewusstmachung der eigenen Historizität aus der Allegorie. „Allegorie ist damit Ausdruck einer ‘authentischen Erfahrung der Zeitlichkeit’ [...], Hinweis auf die Unmöglichkeit für das Subjekt, im Ablauf der Zeit mit sich selbst identisch zu sein oder doch eine kontinuierliche Entwicklung zu durchlaufen.“³⁹⁷

Die Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* verfolgt dieses Ziel mit für Haacke charakteristischen Mitteln. Die Arbeit besteht aus neun Porträtaufnahmen aus dem Jahre 1976.

³⁹⁶ Vgl. Gadamer 1990, S. 149.

³⁹⁷ Michael Kahl zitiert hier aus de Mans Essaysammlung „Blindness and Insight“ die Untersuchung „The Rhetoric of Temporality“ in der 2. Ausgabe von 1983. Kahl 1992, S. 303, s. Fußnote 2.

Dies ist das Jahr, in dem in der relativ jungen Demokratie der Bundesrepublik die kommunistische Partei verboten wurde. Es ist auch ein Jahr vor dem Deutschen Herbstes, mit Ereignissen, wie etwa der Verhaftung der Baader-Meinhof-Gruppe in Frankfurt 1977. Die erste Ausstellung dieser Arbeit im Frankfurter Kunstverein fällt in der Öffentlichkeit sowohl historisch als auch geografisch in eine höchst politisierte Situation.³⁹⁸ Ein ausgesprochenes Ausbildungsverbot wegen einer Mitgliedschaft in der Deutschen Kommunistischen Partei oder einer ihrer Organisationen traf Christine Fischer-Defoy, eine Bekannte Hans Haackes. Fischer-Defoy war als Bewerberin für ein Lehramtsstudium einer Gesinnungsprüfung für zukünftige Beamte unterzogen worden, welche dazu führte, dass man ihre Bewerbung ablehnte. Dies hatte zur Folge, dass sie die Lehrerausbildung nicht antreten und den Beruf des Lehrers nie ausüben konnte. Die Protokolle und amtlichen Bescheide dieses Vorganges wurden von Haacke direkt auf die Porträtaufnahmen im DIN-A4-Format kopiert. Die Aufnahmen von Christine Fischer-Defoy fertigte Haacke in einem zwanglosen und persönlichen Setting an. Es sind Porträts – en face –, wiederholt als narrative Serie. Die Porträtierte zeigt von Fotografie zu Fotografie eine andere Mimik. Mal lachend, mal ernst, mal offen, mal verschlossen oder mit einem gebannten Blick in die Kamera, immer mit einem anderen Ausdruck. Der Blick der Kamera ist der mechanische Blick. Die Bilderreihe scheint in schneller Zeitfolge entstanden zu sein, fast wie ein Film, einem Daumenkino gleich, wie ein Aufblitzen während eines Gespräches mit dem Fotografen Haacke. Könnte es noch Bilder dazwischen geben? Jedenfalls wählte Haacke die Aufnahmen aus und montierte sie zudem noch mit einem Text, dessen Ernst den informellen Charakter der persönlichen Begegnung zwischen Künstler und Modell vergessen macht. Die strukturelle Gewalt, die durch die Verhörprotokolle zu Ausdruck kommt, und deren verwaltungstechnische Indifferenz, die wie ein Stempel der Person Fischer-Defoy eingeschrieben wird, ist nicht nur atmosphärisches Pendant einer persönlichen Begegnung, sondern Element und Triebfeder des Transfers in eine allegorische Aufzeichnung.³⁹⁹

Was also verändert Haacke an den Bildern durch die Montage mit den Verhörprotokollen? Ein Schlüssel könnte die Frage sein, ob es sich bei diesen technischen Bildern um historische Ereignisse – um persönliche Porträts – oder ganz einfach um analoge Operationen zur behördlichen Befragung handelt. Einige Hinweise, formale sowie kontextuelle, verweisen auf Letzteres. Es scheint zunächst, dass Haacke die Fotografie als Narrativ eines persönlichen Schicksals verwendet, ohne ihre abbildende Funktion in den Dienst des ernstesten Themas zu stellen. Die Fotografien bleiben persönliches Material (Abb. 37, 38, 39). Die ‘kritische Ebene’

³⁹⁸ Vgl. Schneider (Hg.) 1993.

³⁹⁹ Vgl. Grasskamp 1993, S. 47.

entsteht erst in jenem Moment, in dem die Aufnahmen mit einer weiteren dokumentarischen Ebene, den Protokollen, montiert werden.

Die Arbeit ist ein subtiler Hinweis auf die Essenz der gesamten Situation, die hier beschrieben wird. Von der Behörde befragt, verweigert die Lehramtsanwärterin Fischer-Defoy eine Aussage darüber, ob sie der DKP angehöre, woraufhin einige Wochen später das Verbeamtungungsverfahren mit einem Ausbildungsverbot endet. Die Begründung lautet, dass ihre Verweigerung keine Feststellung eines Bekenntnisses für oder gegen die freiheitlich demokratischen Grundordnung der Verfassung zulasse, mithin die Gesinnung der Bewerberin nicht feststellbar sei.⁴⁰⁰ Formal findet das seine Entsprechung. Die Indifferenz der Befragten, die sicher aus der Furcht vor evtl. Folgen resultierte, entspricht einerseits der unintentionalen Präsentation und der Montage der Dokumente des Verwaltungsaktes mit den Porträtaufnahmen. Die Konsequenz des verwaltungstechnischen Imperativs lautet: Entscheide dich, oder über dich wird entschieden! – d. h., du wirst verurteilt –, ohne dass die für eine Verurteilung notwendige Fakten vorliegen. Die entscheidenden Passagen im Protokoll lesen sich wie eine ironisierende Anklage der Indifferenz des Verwaltungsapparates.⁴⁰¹ In der Aufforderung, eine aktive Haltung einzunehmen und sich der Gewalt eines Systems nicht zu unterwerfen, schwingt geradezu eine Drohung an den Betrachter mit.

Die Geschichtlichkeit des Rezipienten sowie die des wahrgenommenen Textes oder Bildes stehen in diesem Erkenntnisprozess in einem Austausch miteinander. Deswegen ist eine direkte Einflussnahme auf die Interpretation solcher Bilder auch grundsätzlich problematisch. Interessanter für die Betrachtung einer fotografischen Darstellung, wie der in *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* ist daher der Charakter seiner Okkasionalität, wie sie Hans-Georg Gadamer beschreibt: „Okkasionalität besagt, daß die Bedeutung sich aus der Gelegenheit, in der sie gemeint wird, inhaltlich fortbestimmt, so daß sie mehr enthält als ohne diese Gelegenheit.“⁴⁰² Anders gesagt: der spezifische Anlass für diese Arbeit gab der Darstellung ihre Bedeutung, jedoch erlangt sie einen repräsentationalen Wert über diesen Anlass hinaus für den Betrachter.

Im Folgenden möchte dieser Wert charakterisiert werden, und dazu müssen zunächst einmal die wesentlichen Merkmale der Arbeit Haackes benannt werden: Schrift und Bild werden gleichzeitig wahrgenommen, erfordern jedoch zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmodi. Die Porträtaufnahmen Haackes sind mit einer Reihe von Ready-mades zusammenmontiert. Im

⁴⁰⁰ Vgl. Haacke Kat. 2006, S. 322, Tafeln 1-3.

⁴⁰¹ Vgl. Haacke Kat. 2006, S. 322 f., Tafeln 4-6.

⁴⁰² Gadamer 1990, S. 149.

Vordergrund steht die individuelle Ebene der Fotografie, die einen emotionalen Rezeptionsmodus und den Modus einer Porträtfotografie evozieren. Das heißt, dass „in seinem Bildgehalt die Beziehung auf das Urbild“ enthalten ist.⁴⁰³ Diese ikonische, emotional aufgeladene Abbildfunktion trifft auf die rationale Ebene des Schriftverkehrs und der Verhörprotokolle im Verfahren der Gesinnungsprüfung der Lehramtsanwärterin. Das Verständnis der letzteren, schriftlichen Ebene erfordert die sukzessive Erfassung des Lesens, während die Fotografien als Sequenzen einer Begegnung sowohl gleichzeitig als auch nacheinander betrachtet werden können. Während die Porträts Christine Fischer-Defoy als Individuum zeigen, ist die Verwaltungsakte ein universelles Beispiel technokratischer Indifferenz gegenüber menschlichen Aspekten der Person. Nähe wird durch die Fotografie in Relation zur Distanz der Schrift evoziert. Distanz wird generiert durch die relative Kühle der verwaltungstechnischen Ästhetik des Schriftsatzes, wiederum auch in Relation zu den individuellen Porträtfotografien. Aus den individuellen Fotografien werden dadurch Ikonen einer Politik, die dadurch gekennzeichnet ist, dass institutionelle Strukturen für Exklusion sorgen, doch erst in dem Moment, wenn diese Fotografien zusammen mit den Protokollen *gelesen* werden. Im Moment des Lesens der einzelnen Schriftseite wird automatisch das Bild der Kandidatin ausgeblendet und nur unbewusst wahrgenommen. Das „Optisch-Unbewusste“ bestimmt Benjamin als das den Raum visuell unbemerkt Durchwirkende.⁴⁰⁴ Die Fotografie wird in dem Moment als vereinheitlichendes Medium einer Repräsentationsästhetik des Fragments entlarvt und die Emotionalität des Einzelbildes im Zusammenhang der Serie ausgeblendet. Die hieraus resultierende Indifferenz des fotografischen Blicks sowie die Zurichtung des Blickes durch die Kamera, die Kracauer ebenso kritisierte⁴⁰⁵, konvergieren hier in der Darstellung der Indifferenz struktureller Gewalt der Behörde gegenüber dem Individuum.

Zweierlei Bewegungen resultieren hieraus: Zum einen wird die potenzielle Gewalt des fotografischen Blicks thematisiert. Mittels der technischen Apparatur und der seriellen, fragmentarischen und fotografischen Ökonomie des Mediums werden individuelle Unterschiede einer menschlichen Begegnung eingeebnet. Die Serie der Fotografien steht hier als Metapher für das System im Sinne einer technisch zugerichteten Wahrnehmung. Das Einzelbild bietet zudem bereits einen Zugang zu dieser Rezeptionsmöglichkeit, da sein individueller Gehalt bei der zur Lektüre der aufgedruckten Texte notwendigen Annäherung an ihn verschwimmt. Es ist die Bewegung der Annäherung an den Gegenstand, der das Individuelle verschwimmen lässt. Andererseits wird mit der schriftlichen Information innerhalb der bildlichen Darstellung

⁴⁰³ Gadamer 1990, S. 150.

⁴⁰⁴ Vgl. Krauss 1994, S. 178-180. Benjamin spricht in Opposition zu einem „vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten“ Raum von „unbewußt durchwirktem Raum“; vgl. Benjamin 1977, S. 50.

⁴⁰⁵ Kracauer 1977, S. 24 f.

nicht nur die Indifferenz der fotografischen Darstellung herausgestellt, sondern auch eine zweite zeitliche Struktur in die Rezeption der Arbeit eingefügt, die auf die Absicht der Strategie Haackes verweist, den Betrachter in das Geschehen des Kunstwerkes zu involvieren. Auch die textliche Information läuft darauf hinaus, dass ein regelgeleitetes und schematisiertes Verfahren zur Einebnung individueller Differenzen führt. Der Weg jedoch, diese Erkenntnis zu erreichen, ist in Fotografie und Schriftsatz unterschiedlich. Die Fotografie wird in dem Moment als indifferent wahrgenommen, in dem der Betrachter der Serialität und der unbewussten Wahrnehmung der Fotografie gewahr wird. Der Verwaltungsakt muss jedoch von Anfang bis Ende gelesen werden, damit das Ergebnis des Berufsverbotes schließlich als so ausgesprochen erkannt wird, wie es der Titel der Arbeit impliziert. Die Erzählstrategie der Fotografien verläuft also über das Nichtlineare der Montage. Die textliche Erzählstrategie verläuft entlang der linearen Struktur des Textes nicht nur in einer zeitlichen, sondern auch in einer räumlichen Kontinuität der Leserichtung von links nach rechts, einer Bewegung des Betrachters im Raum, die durch die Rezeption der textlichen Ebene vorgegeben wird. Der Betrachter bewegt sich entlang der Wand in der Galerie oder im Museum, also im Ausstellungsraum, um die Narration der Arbeit nachzuvollziehen. Die Zeitlichkeit der Arbeit wird zu einer Zeitlichkeit der Bewegung des Betrachters im Raum im doppelten Sinne: Die Indifferenz der Institution, in der die Arbeit gezeigt wird, die sich im Linearen der textbasierten Rezeption ausdrückt, kollidiert mit der Differenz der mehr oder weniger distanzierten Rezeption des fotografischen Einzelbildes, welche bei sich stetig annähernder Betrachtung in eine Indifferenz der fotografischen Aufnahme in beschriebener Weise sublimiert.

Im Ergebnis steht im Zentrum der Arbeit in beiden Rezeptionsmodi die Kritik an einer Indifferenz, ob nun der eines institutionellen Raumes oder der der fotografischen Darstellung. Damit wird die Arbeit nicht nur zu einer Kritik an der Indifferenz eines technokratischen Systems, sondern auch an der Indifferenz der Ausstellungsinstitution, welche sich aus der Unvermeidlichkeit der Kausalität historischer Bezüge politisch legitimiert und fortbestimmt. Dem Betrachter wird diese implizite Kritik durch die Möglichkeit der unterschiedlichen Annäherung an den Gegenstand bewusst. Ihm werden die institutionellen Probleme der Darstellung und die Manipulierbarkeit des historischen Blicks anhand der formalen Unvereinbarkeit unterschiedlicher temporaler Rezeptionsmodi bewusst gemacht. Schematisierung und Vorverurteilung sowie die gesellschaftspolitische inhaltliche Ebene der strukturellen Gewalt, wie sie im Titel suggeriert werden, spielen hier eine zentrale Rolle in der subjektiven Gewichtung. Die Arbeit ist durch die Aneignung einer „Ästhetik der Verwaltung“ nicht mehr nur eine Kritik an den Berufsverboten der 70er Jahre, sondern eine Kritik an der „Systemästhetik“ selbst,

die Haacke noch in den frühen Arbeiten, wie den *Condensation Cubes*, als fruchtbares generatives Momentum in seinem Werk visuell inszenierte.

Die Differenzierung, die Gadamer hinsichtlich des Porträts vornimmt, verweist auf die Repräsentationsstruktur der Bildgattung selbst. Jedoch berücksichtigt eine Okkasionalität des Porträts noch nicht unsere phänomenologische Sichtweise. Aus Gadamers Feststellung heraus reduziert sich die Vielfalt des möglichen Gemeinten dieser Arbeit auf ihre physische Präsenz – ganz gleich, ob im Sinne eines privaten Schicksals oder der Auswirkungen, die die Gründe für dieses private Schicksal auf eine breitere Öffentlichkeit haben könnten. Haacke wählt diese Fotos nicht aus bereits vorfindlichen aus, sondern fertigt sie selbst und präsentiert sie auf eine bestimmte Weise, die ihre physische Emergenz aufzeigen möchte. Es fällt auf, dass diese Arbeit Haackes von einem sehr persönlichen Zugriff geprägt ist und dass sie zugleich eine universelle und politische Bedeutung in sich trägt. Die neun Porträts dienen einem Schriftsatz als Hintergrund. Die Stringenz, mit der die Erzählebene in dieser Arbeit umgesetzt ist, zielt, so scheint es zunächst, nicht besonders auf ein instantanes Verständnis der Arbeit ab. Die Arbeit muss erst *gelesen*, der Gestalterkennungsprozess sowohl körperlich als auch kognitiv nachvollzogen werden. Fragen von Intertextualität und der Verwendung intermedialer Spannungen kommen einem zunächst in den Sinn, Montage, Gleichzeitigkeit und anderes. Doch in der Präsentation ist es notwendig, die Porträts in ihrer bedeutungsoffenen Montage, zusammengefügt mit dem Text eines Anhörungsprotokolls – mit einem amtlichen Bescheid endend –, zu sehen, eine Montage, die eine Bewertung vornimmt, die *ex negativo*, ohne eine entscheidende Information erhalten zu haben, getroffen wird – eben ‘prognostisch’. Die Dramaturgie dieses Vorgangs kann Station für Station nachvollzogen werden. Der Vorgang wird in eine räumliche Anordnung transformiert, wie Haacke es schon in früheren Arbeiten, z. B. in *Gallery Goers’ Birthplace and Residence Profile* (1969 – 70), *Shapolsky et al. Manhattan Real-Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) oder auch in dem bekannten *Manet-Projekt ’74* (1974) erprobt.

Zwei Texte – der „Text“ der Fotografien und eine dazu parallel verlaufende Information – werden zueinander in Beziehung gesetzt. Die Regie ist klar vorgegeben. Um die Geschichte verstehen zu können, ist es notwendig, sich in Leserichtung an der Wand entlangzubewegen. Die Bewegung, der Vektor im Raum, ist also wesentlicher Bestandteil einer skulpturalen Rezeption und des Anliegens Haackes, den Kontext eines Behördenganges nachzuvollziehen. Die Arbeit bekommt durch das Wissen um ihren Sinn eine phänomenale Evidenz. Die Kausalität der Form wird aus der Porträtstrecke übersetzt und dem Verlaufsprotokoll der Anhörung gegenübergestellt. Eine zu synchronisierende Form zu schaffen, um die Struktur der Verbin-

dung zwischen den Porträts und dem kontextuellen Material darzustellen, ist das künstlerische Kalkül, das hier eine persönliche, private Betroffenheit und dort eine verwaltungstechnische Ästhetik miteinander verknüpft. Ästhetisch wird die Porträtserie in eine beinahe filmische Sequenzierung übersetzt, wodurch, um diese nachvollziehen zu können und eine Erfahrung dieser Begegnung zu ermöglichen, die Bewegung des Betrachters notwendig wird.

Diese Notwendigkeit der Bewegung und die Strukturierung dieser Bewegung im Sinne einer Handlungsanweisung sind genau das, worauf Haacke mit dem Titel der Arbeit abzielt. Da die Begebenheit im Laufe der Geschichte zwar nicht ihre kausalen Zusammenhänge, doch aber ihre Tagesaktualität einbüßt, muss die Struktur eine Erfahrung hinterlassen, die vom Kontext einer persönlichen Begegnung ausgeht. Wiederholung, Wiedererkennen, leichte Veränderung, das geht mit der Erfahrung des Raumes in der Zeit des Abschreitens der Bildfolge einher. Serialität, Sequenzialität und Progression sind hier für diese Arbeit kennzeichnend. Christine Fischer-Defoy wird zu einem Symbol, das für die Konsequenzen einer unerledigten geschichtlichen Aufarbeitung in der Bundesrepublik steht und für den Versuch, in bestimmten Berufszweigen – wie bei Fischer-Defoy z. B. für den Beruf des Lehrers – durch den systematischen Ausschluss von unerwünschtem Gedankengut eine Bereinigung der Geschichte *a priori* vorzunehmen. Das zeigt auch der Titel ‘Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens’ an. Indem das System eine Ausbildung zur Lehrerin verhindert, nimmt es Einfluss auf die Entwicklung der Zukunft. Diese Zukunft spiegelt sich auch in der Form der Arbeit wider. Unmöglich, den Sinn der Arbeit kohärent zu erhalten, wenn man nicht der Dramaturgie der Protokolle und des Verfahrens gegen Fischer-Defoy folgt. Die Begegnung – zuvor von einer persönlichen, privaten Note gekennzeichnet – bekommt eine Vorprägung durch den Grund für das Treffen und die Entstehung der Arbeit. Der Punkt ist, dass die Arbeit in einem Zwischenbereich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit operiert, dass sie die persönliche Betroffenheit des porträtierten Menschen von einem politisch und ideologisch motivierten Verwaltungsakt offenlegt. Diese Offenlegung hat wiederum ihre Vorbedingungen, denn man stelle sich vor, dass man die Fotografien aus der Ferne betrachtet, gerade in einem solchen Abstand, dass man das Gesicht auf den Porträts zwar erkennen, nicht jedoch die Schrift lesen kann. Freilich, wer Haackes Strategie kennt, der weiß auch, dass die Montage vor allem etwas Politisches an sich hat. Doch es wird das genauere Studium der Arbeit notwendig, die Annäherung an die Arbeit, die Annäherung an das fotografische Bild ebenso wie an den Text, das den Betrachter nicht nur in einen hermeneutischen Prozess der Interpretation des persönlichen Verhältnisses zwischen Modell und Fotograf involviert, sondern auch zum Studium des von Bild zu Bild sich differenzierenden Prozesses des verwaltungstechnischen Ablaufes, der diese Begegnung

strukturiert. Der Besucher muss sich buchstäblich, angeregt durch ein *punctum*, dem *studium* widmen und sich dabei im Raum bewegen, will er den Kontext und die strukturelle Gewalt verstehen, die hinter dieser Arbeit steckt. Er muss hin- und hergehen, vielleicht von Bild zu Bild, vielleicht von der Ferne in die Nähe, umgekehrt, er muss vor- und zurückgehen, von hinten nach vorne. Die Möglichkeit des Betrachters, zu wählen, auf welche Art er die Arbeit wahrnehmen möchte, steht in direktem Bezug zu dem Wissen über den Inhalt der Arbeit und den politischen Kontext und zu der Bewegung im Raum. Bezeichnend ist dabei, wie in vielen Arbeiten Haackes, das Verhältnis von Nähe und *studium* sowie Ferne und *punctum*, um Roland Barthes' Kategorien zu bemühen. Sie stehen in einem geradezu reziproken Verhältnis zueinander: Je weiter man weggeht, desto weniger weiß man. Je näher man herangeht, desto weniger kann man den Gesamtkontext der Arbeit ermessen. Wissen ist also ein ausschlaggebendes Kriterium für den historischen Kontext, jedoch nicht für die Bedeutung der Arbeit im Kontext ihrer Präsentation. Es treffen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Arbeit Haackes aufeinander. So ist die Bewegung nicht nur eine intellektuelle und eine der Bezogenheit von Teil und Ganzem, sondern auch und vor allem eine Frage der physischen Beweglichkeit. Es ist also der Erinnerungs- und Merkfähigkeit, einer Fähigkeit, die man im Allgemeinen als „Geschichtsfähigkeit“ beschreiben könnte, eine körperliche Erfahrung zugeordnet. Beat Wyss beschreibt dies folgendermaßen und bringt dabei diese menschliche Fähigkeit mit dem Konzept der Authentizität des Denkmals in Verbindung:

Geschichtsschreibung beruht auf der Interpretation von überlieferten Dokumenten. Ein solches Dokument ist das Kunstdenkmal. Um die Authentizität eines Kunstdenkmals zu prüfen, muss ich es mit einem anderen Dokument vergleichen – einem Kaufprotokoll oder einem Kupferstich, deren Echtheit eigentlich auch erst zu beweisen wäre. Wenn ich jetzt also mit dem Dokument Fotografie das Kunstdenkmal als Dokument hinterfrage, bleibe ich jene *petitio principii* schuldig, wie sie in der Geschichte üblich ist. Geschichte ist ein Indizienverfahren: Ihren letzten Beweis bleibt sie immer schuldig.⁴⁰⁶

Hier wird die Schwierigkeit nicht nur der Kunst Haackes, sondern auch derjenigen aller seiner Zeitgenossen deutlich, die sich an systemtheoretischen und mit ihnen verwandten Theoremen orientierten: Zu der Zeugenschaft, welche die Künstler aus ihrer Beobachterposition heraus für sich reklamieren, gehört eine kleine Mogelei.⁴⁰⁷ Die Zeugenschaft, die durch die Arbeit möglicherweise behauptet wird, ist keine echte, sondern eine auf Indizien beruhende Zeugenschaft. Sie erlangt jedoch durch eine Beobachterposition zweiter Ordnung ihre Glaubwürdig-

⁴⁰⁶ Wyss 2007, S. 276.

⁴⁰⁷ Vgl. Baecker 2006, S. 5ff.

keit, weil sie mit der Hinterfragung von Dokumenten wie der Fotografie und den Abschriften der Verhörprotokollen, deren Glaubwürdigkeit bis dato niemand in Frage gestellt hatte, eine übergeordnete Perspektive einnimmt. Dies macht Haackes Arbeiten, wie *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbotes der Christine Fischer-Defoy* von 1976, auch so zukunftsweisend, denn die Theoreme von ‘Bilderflut’ oder ‘iconic turn’ waren damals noch nicht aktuell.⁴⁰⁸ Genau die Kritik an der Evidenz des Abbildes und der Valenz qua institutioneller Konnotation jedoch steckt im Ausgangsmaterial dieser Arbeit. Diese Kritik arbeitet Haacke durch die Montage der Dokumente heraus und involviert den Betrachter mithilfe der beschriebenen Mittel. Dabei wiederholt sich die Evidenzbehauptung des dokumentarischen Materials, von der Beat Wyss spricht, im Prozess des prognostischen Gewährgebietens: Christine Fischer-Defoy wurde nicht aufgrund ihrer gemachten Aussagen vom Referendariat ausgeschlossen, sondern aufgrund der von ihr verweigerten Aussage zu einer Mitgliedschaft in einer vermeintlich verfassungsfeindlichen Organisation. Schlussendlich kritisiert die Arbeit jedoch genau dieses Beweisverfahren.

Dieses Beispiel zeigt, wie mit der Erfahrung solch serieller Präsentationen fotografischer Bilder im Werk Haackes umgegangen werden muss. Denn die Struktur der Arbeit ist repräsentativ und präsentativ zugleich – Vergangenheit und Gegenwart fallen im Gegenstand zusammen. Beide Dimensionen müssen getrennt voneinander betrachtet werden. Die zentralen Begriffe, die hier wichtig werden, sind der Begriff der Geschichte und der Begriff der Erfahrung in ihrer Beziehung zueinander.

Eine bildtheoretische Grundlage für das Verhältnis der Erfahrung zur Geschichte ist Siegfried Kracauers *Ornament der Masse* (1927), in dessen Konstruktion wir den aristotelischen Dreischritt des Lernens – Wahrnehmung, Erfahrung und Reflexion – wiederfinden. Kracauer beschreibt das Phänomen der Geschichte anhand der Fotografie: Seit der Erfindung der Fotografie gibt es eine stetig anwachsende Menge Abbildungen. Diese werden wahrgenommen. Ein Ausleseprozess setzt ein, der die Evolution eines Bildgedächtnisses zur Folge hat. Die Komplexität der Phänomene der Welt wird dadurch in eine Ordnung gebracht. Aus der Wahrnehmung wird ein Bild, aus der Masse an Bildern entsteht eine Erfahrung, aus der Erfahrung die Vernunft und ihr erzieherisches Projekt, die Geschichte. Durch diesen Prozess in Zeit und Raum wird ein kollektives Gedächtnis konstruiert und kommt in den gesellschaftlichen Ausprägungen wieder zur Anschauung. Das Abbild entfernt sich historisch gesehen immer mehr von seinem Gegenstand, denn die ‚Bildidee‘ vertreibt die Idee, das Schneegestöber der Pho-

⁴⁰⁸ Belting 2007, S. 23.

tographien verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit den Sachen Gemeinte.“⁴⁰⁹ Die Fotografie wird also mit der Welt gleichgesetzt, und eine Gefahr in diesem Analogieschluss liegt darin, dass die Welt durch die Fotografie verschleiert wird. Der Grund für diese Kritik ist, dass die Welt sich ein „Photographiergesicht“⁴¹⁰ zugelegt habe. Die Welt produziere sich, um reproduziert zu werden, und sie strebt danach, „in dem räumlichen Kontinuum aufzugehen [...] das sich Momentaufnahmen ergibt.“⁴¹¹ Genau dies ist der Punkt, der der Erfahrung des dokumentarischen Bildes zum Vorwurf gemacht werden kann. Giorgio Agamben stellt die These auf, dass eine unvermittelte Erfahrung überhaupt nicht mehr möglich sei in einer Welt, in der alle Bilder immer und überall zur Verfügung stünden und wie ein Marken-T-Shirt über die fehlende Identität gestülpt werden könnten.⁴¹² Dies geschehe insbesondere dort, wo Bilder zum Gegenstand einer Medienökonomie werden, die Bilder lediglich reproduziert, aber nicht reflektiert. Agamben verwendet für eine Freiheit von diesen Bildern die Metapher der Kindheit. Kinder hätten in einem vorsprachlichen Stadium der Erkenntnis die Möglichkeit, Erfahrung im eigentlichen Sinne zu machen, unvermittelter und authentischer als das sprachlich bewusste, bereits in den Konventionen und Bedeutungen gefangene Individuum. Agamben erkennt den Verlust der Erfahrung unmittelbar im Verschluss des kindlichen Bewusstseins durch die Sprachentwicklung.⁴¹³ Während auf der Grundlage von Kracaues direktem Bezug auf die Fotografiegeschichte der Wunsch nach einer seriell-ikonografischen Methode angezeigt scheint, wollen wir Agambens vernunftkritische Position gleich einer reflexiven Ebene in die Vermittlung einer politischen Erfahrung mit einbauen. Die politische Erfahrung schließt Widerspruch in sich ein, gängige Konventionen müssen hinterfragt werden, künstlerische Positionen werden zu Akteuren im politischen Sinn. Was hier zum integrativen Bestandteil geworden ist, findet leicht den Ausweg in einer Methode komparativer Analyse. Die Ergebnisse der Analyse müssen zur Anschauung gebracht werden, damit der Diskurs über den erstellten Code weiter reflektiert werden kann. Insofern stimmt der Erfahrungsbegriff der wissenschaftlichen mit demjenigen der künstlerischen Position überein, denn auch Kracauer stellt fest, dass man der Masse der Bilder gar nicht anders Herr werden kann, als deren Ordnung immer nur als vorläufig zu betrachten. Dies ist nahezu obligatorisch zu verstehen, denn die „Flut der Photos fegt“ die

⁴⁰⁹ Kracauer 1977, S. 34.

⁴¹⁰ Kracauer 1977, S. 34.

⁴¹¹ Kracauer 1977, S. 34.

⁴¹² Vgl. Agamben 2004, S. 23-27.

⁴¹³ Agamben möchte seinen Begriff der Erfahrung von einem statisch verfassten Begriff einer Regel abgrenzen. In Anlehnung an Ludwig Tiecks Erzählung „Des Lebens Überfluss“ fordert Agamben, die „Leiter der Erfahrung“ zu verbrennen und sich der interesselosen Wahrnehmung unverstellt hinzugeben. Er kritisiert die logozentrische Tendenz der Auslegung der Kritik der Vernunft und bricht eine Lanze für die authentische, unvermittelte Erfahrung. Agamben tritt also in die Tradition der romantischen Kritik an einer Entfremdung des Menschen von der Natur ein. Vgl. Agamben 2004, S. 25.

„Dämme“ des Gedächtnisses hinweg. „So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, daß er das vielleicht vorhandene Bewusstsein entscheidender Züge zu vernichten droht.“⁴¹⁴

Dieser Gefahr der Vernichtung sind sich Martha Rosler und Hans Haacke bewusst, und sie begegnen ihr auf unterschiedliche Weise: der eine kritisch ästhetisch, die andere diskursiv. Daraus folgt, dass es bei der dokumentarischen Methode Haackes nicht allein um die Bilder und deren Inhalt, sondern im Wesentlichen um die Performanz dieser Bilder geht, also um deren Präsentation und Rezeption, um ihre Aktualisierung, wie es etwa Bergsons Bildbegriff unterstützt.⁴¹⁵ Kernpunkt ist die Aktualisierung und somit die Artikulation der Bilder in immer wieder neuen Kontexten, zeitlich wie räumlich. Im Zeigegestus der Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* steckt diese Aktualisierung im Sinne einer Okkasionalität. Die Arbeit stellt eine implizit pädagogische Operation dar. Sie vermittelt Wissen und Einsichten und fungiert so als Allegorie im klassischen Sinne und als solche mit einer erzieherischen Funktion.⁴¹⁶

Entscheidend für den Erfolg dieses pädagogischen Unternehmens ist also der Erfolg des Zeigens der Arbeit. Als grundlegender pädagogischer Operation ist dem Zeigen eine Art und Weise der Artikulation zu eigen.⁴¹⁷ Wie wir am Beispiel *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährbietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* (1976) gesehen haben, kann diese Strukturierung des Materials auf unterschiedliche Weise geschehen. Bei einer seriell-ikonografischen Analyse etwa würden aus einer Reihe von Bildern Muster generiert, die dann als Codes dem wissenschaftlichen Diskurs zur Verfügung stehen. Im künstlerischen Vortrag wird der Code gleich selbst hinterfragt. Die Antwort auf die Frage, ob Wissen vermittelbar ist, wird durch die kritische Reflexion nicht verneint, sondern implizit bejaht. Es kommt lediglich auf den kritisch-ästhetischen bzw. diskursiven Impetus der Präsentation an, der sich in der Zeit paradox artikuliert.

Dem Zeigegestus ist eine Verlaufsform inhärent. So formuliert es etwa Prange: „Sie [die Artikulation, Anm. d. Verf.] stellt sich als vorsorgende Aktivität der Erzieher dar, um kulturelle Botschaft in Lernschritte zu transformieren, und zwar mit Blick auf und am Leitfaden der Zeit als Folge von größeren und kleineren Zeitstrecken und Zeitpunkten“.⁴¹⁸ Die zeitliche Verfassung von Bildern ist besonders Gegenstand der ästhetischen Reflexion. Artikulationen wie Erscheinungen, Inszenierungen oder Gesten sind Formen des Zeigens. Gleich ist ihnen

⁴¹⁴ Kracauer 1977, S. 34.

⁴¹⁵ „Hier habe ich inmitten all der Bilder ein Bild, das ich meinen Leib nenne; seine virtuelle Aktivität [die der Vorstellung, Anm. d. Verf.] erscheint als Reflexion der umgebenden Dinge auf sich selbst.“ Bergson 1919, S. 34.

⁴¹⁶ Vgl. Kurz 1982, S. 43.

⁴¹⁷ Vgl. Prange 2005.

⁴¹⁸ Prange 2005, S. 112.

ihre Notwendigkeit des Vollzugs, ihr Handlungscharakter, ihr Geschehen. Das bedeutet, dass die Zeit in ihnen mehr oder weniger strukturiert verläuft und dass ohne den Zeitverlauf all diese Dinge nicht erscheinen können. Ob dieser in einer sprachlichen oder vorsprachlichen Konstellation, einem Text oder einem Bild in Erscheinung tritt, macht für den Erfolg der Vermittlung offenbar keinen Unterschied. Die Frage ist aber, wie der gezeigte Gegenstand aus einer Perspektive in der Zeit erscheint.

Es besteht ein hermeneutischer Kreis, der sich öffnet und schließt.⁴¹⁹ Prange versteht diesen Prozess als offene Bestimmtheit des Menschen: „von der Unbestimmtheit des Anfangs und der Bestimmtheit des Endes hier gesehen, bezeichnet sie [die offene Bestimmtheit, Anm. d. Verf.] den Übergang, die Bewegung, als die der Mensch ist.“⁴²⁰ Implizit liege in dieser Bewegung, dass die offene Bestimmtheit, die lernhafte Verfassung des Menschen auf den zeitlichen Verlauf der Geschichte angewiesen ist. Diese Überlegung folgt dem Verständnis Kants, wie sich die Erkenntnis überhaupt auf einen Gegenstand beziehen kann – durch in der Zeit sich erstreckende Anschauung. Prange versteht das so: „Die Zeit ist die universale Form, durch die es möglich ist, reine Verstandesbegriffe auf Gegenstände der Erfahrung anzuwenden.“⁴²¹ Zeit wird hier als ständige Verfasstheit des Menschen begriffen, nicht als Moment des Vergehens, das sich an einem festen Datum orientiert, sondern als immerwährendes Sein, das den Übergang zwischen Handeln und Denken, Theorie und Praxis, Begriff und Wahrnehmung, zwischen Bestimmtheit und Offenheit und vice versa beschreibbar macht. Mithin ist von einer Gegenwart, einer Präsenz die Rede, derer man sich bewusst sein muss. In Bezug auf ein pädagogisches Projekt ist für die Zeit von entscheidender Bedeutung, dass sich Lernprozesse, wie beschrieben, erst in ihr ereignen. Die Frage ist nur, was das Besondere an der Zeit ist, in der wir lernen. Wie sieht unser Verhalten in der Zeit aus, wie der Umgang miteinander in der Zeit, in der wir etwas lernen? In der Begrifflichkeit Pranges könnte die Frage lauten: Wie strukturiert sich eine offene Bestimmtheit in der Zeit?

5.1.2 Das Reale – Martha Rosler: *The Bowery in two inadequate descriptive Systems* (1974–75)

Die Bewegung zwischen einem Bezeichnetem und dem Unbezeichneten stellt ein formales Problem der Systemtheorie dar, das versucht, ein Kernproblem der ästhetischen Philosophie zu erfassen. In *The Bowery in two inadequate descriptive Systems* (1974–75) (Abb. 40, 41, 42) von Martha Rosler werden Referenzverhältnisse vermittels der Montage geöffnet und in

⁴¹⁹ Vgl. Borchers 1997, S. 109-112.

⁴²⁰ Prange 1978, S. 50.

⁴²¹ Prange 1978, S. 52.

Frage gestellt. Doch warum ist dies für das Skulpturale so wichtig? Entscheidend für die Ergänzung der vorliegenden Untersuchung durch die Auswertung von sowohl Roslers Arbeit selbst als auch von Roslers theoretischen Überlegungen ist m. E., dass Rosler, im Sinne einer postminimalistischen Position, zwar keinen direkten Bezug auf Haacke nimmt, doch in ihren Arbeiten auch eine künstlerische Idee vom Realen aufgreift: Es ist die Idee der doppelten Historizität der Fotografie, also der fremdreferenziellen und zugleich selbstreferenziellen Funktion.

In Roslers Arbeit werden zwei Stadien des Blicks aufgezeigt, nämlich das des indifferenten Umherschauens, das einer skulpturalen Wahrnehmung entspricht, und das eines wiedererkennenden Blicks, der darauf aus ist, Differenzen aufzuzeigen, die sich aus einer subjektiven Sichtweise ergeben. In der Bewegung zwischen diesen beiden Stadien kann ein Gegenstand in seiner Plastizität ergründet werden. Gestalt ist dann nicht mehr nur ein zweidimensionaler, sondern ein mehrdimensionaler Begriff. Hier geht es im Skulpturalen um die Sammlung von Daten und Fakten aus unterschiedlichen Perspektiven, aber auch um die Beziehungen zwischen den einzelnen Parametern. Exemplarisch veranschaulicht die Arbeit Roslers, was damit gemeint ist, Wissen zu akkumulieren und schließlich, in Verbindung mit einem Subtext, Aussagen zu treffen. Die Bewegung zwischen den beiden Stadien Differenz und Indifferenz, zwischen dem Nichtwissen und dem Wissen ist das, was Derrida als *différance* bezeichnete und was meines Erachtens eine Seite der Wahrnehmung der skulpturalen Rhetorik Haackes ausmacht.⁴²² Während auf der Seite des Kunstwerkes ein Wissen über einen Gegenstand, eine Proposition von Haacke vorgestellt wird, besteht weiterhin Unsicherheit über die Positionierung des Betrachters zu diesem Wissen. Die Haltung, die aus der Rezeption des Kunstwerkes gegenüber der Materie eingenommen wird, ist zwar impliziert, jedoch nicht überdeterminiert. Die Bewegung zwischen dem Wissen auf der Seite der Präsentation des Kunstwerkes und der Unwissenheit oder dem Unwillen des Betrachters ist die Kehrseite der Möglichkeit, sich, wie es Adorno ausdrückte, aus einer Indifferenz, die aus einer Dekonstruktion des Diskurses resultiert, dem „Differenzgeschehen zu entziehen“⁴²³, ohne sich dem Nichtwissen anheimzugeben. Es geht darum, ein ethisches Problem zu thematisieren und subjektive Schlüsse zuzulassen. Die mechanische, fotografische Feststellung des Blicks dient der Herstellung einer Differenz im skulpturalen Geschehen der Indifferenz. Unter dem Aspekt unterschiedlicher temporaler Rezeptionsmodi können wir auch Roslers Arbeit untersuchen, mit dem Ziel, den Begriff der allegorischen Präsentation von Wissen zu erörtern.

Was geschieht in Roslers Arbeit? In 21 Fotografien und ebenso vielen fotografierten Schreibmaschinentexten thematisiert Rosler die Distanziertheit des fotografischen Blicks. Rosler fo-

⁴²² Vgl. Derrida 2004, S. 117 ff.

⁴²³ Adorno 1974b, S. 412.

tografiert in den Jahren 1974–75 Bürgersteige, Hauseingänge und Ladengeschäfte auf einer der bekanntesten Geschäftsstraßen auf der Lower East Side von Manhattan. Diese Straße war ebenso bekannt dafür, das Milieu von Migranten und sozialen Randgruppen zu sein. Roslers Projekt war ein nicht ganz neues Unterfangen, waren doch aus den 1930er Jahren die Fotografien von Lewis Hine bekannt. Möglicherweise stießen diese Aufnahmen, oftmals wohl zunächst als sozialdokumentarische Fotografie, in den 60er Jahren gar im Zuge eines erstarkenden Interesses an Fotografie als Kunstform in Museen und Galerien, auf ein aktualisiertes Interesse.⁴²⁴ In dem Moment, als die dokumentarische Fotografie in den Institutionen der Kunst angekommen war, setzten sich die Künstler der gegenwärtigen Generation mit diesen Bildern auseinander.

Rosler jedenfalls stellt in ihrer Untersuchung der Bowery Street in New York zwei Ebenen, von ihr „Systeme“ genannt, gegenüber. Beide Ebenen seien, so Rosler, „inadäquat“, zunächst, weil ihre auf Zeichen basierende Vermittlung einer authentischen Erfahrung der Bowery Street im Wege stehe.⁴²⁵ Erst in der Synthese zweier gegenübergestellter Tafeln, einer Bildtafel und einer Texttafel, wird eine Erfahrung des Betrachters möglich, deren Angemessenheit sich jedoch auf sich selbst und nicht etwa auf den gezeigten Gegenstand bezieht. Denn Text- und Bildebene sind nicht direkt aufeinander bezogen, und auch die Wahrnehmungssituation ist nicht wie bei Haacke verschränkt, sondern aufgrund des Nebeneinandergestelltseins darauf angewiesen, dass der Betrachter in seiner Lektüre die Verschränkung vornimmt. Die Interpretation der beiden Systeme verläuft daher zunächst parallel und nicht gleichzeitig zueinander.

In den Fotografien fällt zunächst auf, dass keine Menschen auf ihnen zu sehen sind. Nach ihren eigenen Worten wählte Rosler bewusst eine Rhetorik der Auslassung, weil sie die Darstellung sozial Benachteiligter oder geschwächter Personen als Voyeurismus betrachtet, der einem bürgerlichen Wissens- und Abgrenzungsbestreben entspringt und der die Viktimisierung des Anderen in Kauf nimmt, um eine Distanzierung vom Elend zu erreichen. Dies sei das zentrale Problem der sozialdokumentarischen Fotografie beispielsweise eines Lewis Hine oder eines Walker Evans gewesen. Rosler versucht also, durch die Auslassung des menschlichen Personals in den Motiven dieser Viktimisierungspraxis der sozialdokumentarischen Fotografie zu entgehen und konzentriert sich stattdessen motivisch auf den Hintergrund, die Folie, den Kontext, vor dem sich diese Marginalisierung des Elends der Nichtdargestellten ereignet. Die nicht gerade narrativen Fotografien reihen sich aneinander und wirken zunächst wie die Dokumentation einer Straße und deren formaler sowie architektonischer Begrenzung durch die Häuserfassaden. Die Indifferenz, mit der die einzelnen Hauseingänge und Pappkartons der Obdachlosen abfotografiert wurden, ist spürbar und vergleichbar etwa mit den Arbei-

⁴²⁴ Vgl. Wall 1995/1997, S. 381.

⁴²⁵ Rosler 2004, S. 194 f.

ten Ed Ruschas, der in *Twentysix Gasoline Stations* (1963) oder *Every building on the Sunset Strip* (1965) mit einem zuvor gesetzten Mengenbegriff wie „every“ oder der Klassifikation „Gasoline Stations“ die Anzahl der Aufnahmen oder das Motiv seiner Fotoserien festgelegt hat.⁴²⁶ Die Motive Roslers scheinen nicht ausgewählt, sondern einfach regelhaft aneinandergereiht, wie es der fotografischen Reproduktion einer Straße in einer progressiven Serie von Einzelbildern möglich ist. Sie werden je Aufnahme mit einer Texttafel präsentiert. Texttafeln und Fotografien bilden zusammen ein System von grafisch dargestellten Fragmenten, die in der Präsentation von links nach rechts, von oben nach unten oder auch von rechts nach links gelesen werden können, also ihrer narrativen Kohärenz, einer der Begehung einer Straße folgenden Linearität, weithin enthoben sind.

Das Einzelbild wird jeweils mit einer Texttafel zusammen präsentiert. Auf der Texttafel werden einzelne Begriffe schlagwortartig zusammengestellt. Es ist weniger eine Aufzählung als eine Zusammenstellung, die jedoch keine festgelegte Sinnstiftung vermittelt, sondern diese lediglich anregen soll. Auch hier existiert eine Indifferenz in den Möglichkeiten der Rekombination wie auch in der Gesamtsicht der Arbeit. Innerhalb eines Bild-Text-Paares ist jeweils eine Vielzahl an Wortkombinationen möglich sowie deren jeweilige Kombination mit der bildnerischen Tafel. Jede Kombination von Bild und Text gibt also jeweils einen zeitlich begrenzten, jedoch nicht linearen Assoziationsrahmen vor, in dem sich der Betrachter einen Begriff vom Gemeintem bilden kann. Dieses Spiel von Assoziationen kann sich verselbständigen, und man würde auf sich selbst zurückgeworfen werden, auf seine eigene Imagination und die eigene Zeit im Hier und Jetzt. Dies impliziert auch schon das Fehlen eines Protagonisten auf der Darstellungsebene. Der Betrachter wird dazu aufgefordert, seinen eigenen Platz in dem Gefüge zwischen Bild und Text zu reflektieren.

Hiermit kommen wir zum Kernproblem der Arbeit Roslers, das meines Erachtens darin besteht, dass trotz der Thematisierung des Blickes und der Polizeitechnik des Beobachtens und der Einführung einer Beobachterposition diese auf der Ebene der Präsentation nicht einen Standpunkt außerhalb vager Assoziationsketten erlaubt. Rosler thematisiert zwar die Indifferenz des fotografischen Blicks durch die Auslassung, versucht aber zugleich, die Fotografie von ihrem eigentlichen Problem, der Darstellungsgebundenheit, durch ebendiese selbst zu retten. Auch in Roslers Arbeit kann man die Zurichtung der Wahrnehmung urbaner Räume durch technische Medien beobachten, wie sie Benjamin diagnostizierte.⁴²⁷ Zugleich jedoch versucht Rosler die technische Apparatur der Fotografie zu rehabilitieren, indem sie nicht das eigentliche Subjekt der Darstellung, sondern nur den Kontext abbildet. Sie umschreibt gewissermaßen dasjenige,

⁴²⁶ Vgl. Holschbach 2004.

⁴²⁷ Vgl. Beiküfner 2003, S. 27 ff.

was eine Existenz im urbanen Raum ausmachen würde, und lässt dem Betrachter die Möglichkeit, diese Eigenschaften in einer eigenen authentischen Erfahrung von Zeitlichkeit nachzuvollziehen oder gar selbst anzunehmen. Ziel ist nicht die Kritik an einem Medium oder einer indifferenten Haltung, sondern das Ziel besteht darin, durch diese Indifferenz dem Betrachter eine größtmögliche offene Bestimmtheit anzubieten, damit dieser in seiner eigenen subjektiven Wahrnehmung nicht beschränkt und eben nicht distanziert wird, sondern involviert wird in einen diskursiven Imaginationsprozess – einen interpretativen oder hermeneutischen Prozess.⁴²⁸

Martha Rosler suchte sich in ihrer Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive Systems* (1974–75) eine Straße als Bühne ihrer Aneignung sowohl journalistischer Prinzipien der Reportage als auch der Unfähigkeit der fotografischen Aufnahme zur Vermittlung des eigentlichen Themas aus. Thema ist hier nicht etwa eine Straße als ökonomisches Prinzip, sondern der Blick der sozialdokumentarischen Fotografie selbst. In ihrer Aneignung vollzieht Rosler zwei Modifikationen der journalistischen Reportage von alltäglichem und öffentlich sichtbarem Leid. Rosler beschreibt dies folgendermaßen: „The Bowery, in New York, is an archetypical skid row. It has been much photographed, in works veering between outraged moral sensitivity and sheer slumming spectacle.“⁴²⁹ Zum einen zeigt Rosler genau das nicht, was sie zeigen will – nämlich die Armut –, sondern sie schaut explizit vorbei an dem, was für sie eigentlich der äußere Anlass des Bildes ist. Zum anderen stellt sie jedem Bild einige Worte gegenüber, um eine zweite semantische Ebene einzuziehen.

The photos here are radical metonymy, with a setting implying the conditions itself. I will not yield the material setting, though certainly it explains nothing. The photographs confront the shops squarely, and they supply familiar urban reports. They are not reality newly viewed.⁴³⁰

Letzteres, also die „Realität neu zu sehen“, erreicht Rosler erst in der Kombination von *eidōs* und *logos*⁴³¹ und weist so auf die Unzulänglichkeit der Politik der Repräsentation hin, wie Rosler es auch in ihrem Titel formuliert.

⁴²⁸ Victor Burgin hat auf die Verwandtschaft dieser Strategie des „displacements“ mit der Logik des Traumes in Sigmund Freuds „Traumdeutung“ hingewiesen. Die Verschiebung von Bedeutungen von Bildern findet nach Freud im Traum mit einer unlogischen Verknüpfung statt, die eine Überdeterminierung der Bedeutung des Traumbildes verhindert. Vgl. Burgin 1986, S. 54 f.

⁴²⁹ Rosler 2004, S. 175.

⁴³⁰ Rosler 2004, S. 195.

⁴³¹ Jeff Wall hatte diese Strategie als Hilfsmittel zur Überwindung der Zweifel an der Authentizität des fotografischen Bildes gefordert. Vgl. Wall 1995/1997, S. 391 f.

The photographs are powerless to deal with the reality that is yet totally comprehended-in-advance by ideology, and they are as diversionary as the word formations—which at least are closer to being located within the culture of drunkenness rather than being framed on it from without.⁴³²

Zur Substitution des Bildsinns verwendet Rosler „word formations“. Sie charakterisiert dies so:

The text ends twice, comprising two series. First the adjectives, beginning with playful metaphor to describe the early, widely acceptable stages of intoxication and moving toward the baldness of stupor and death. A second series begins, of nouns belonging firmly to the Bowery and not shared with the world outside. Occasionally the texts address the photographs directly; more often, if there is a connection, it is the simultaneous darkening of mood as the two systems run along concurrently.⁴³³

Rosler charakterisiert die Konvergenz von Bild und Text als eine Verdüsterung der Stimmungslage, denn sobald die beiden Ebenen aufeinander bezogen werden können, scheint die Thematik des Elends auf, die in den Bildern nicht direkt gezeigt wird. Roslers Beschreibung der Arbeit zeigt, wie sehr es ihr um das Nichtzeigbare geht, das aber dennoch erfahren werden sollte. Wenn etwa Jeff Wall schreibt, die „Reduktion der Kunst auf ein intellektuelles Konzept ihrer selbst war ein Ziel, das jeden Begriff der sinnlichen Erfahrung von Kunst in Frage stellt“,⁴³⁴ dann finden wir genau diese Kritik an einer Vermittlung sinnlicher Erfahrung durch die Kunst in Roslers Arbeit wieder. „Doch“, so Wall, „der Verlust des Sinnlichen war selbst etwas, das erfahren werden musste“⁴³⁵, was auch Rosler in *The Bowery* durch die Gegenüberstellung von Bild und Text zu leisten versucht. Das Mittel, anstelle der Abbildung „einen theoretischen Text auszustellen“, sei laut Wall dazu geeignet, das sinnlich nicht Erfahrbare einer Situation zu umschreiben und die Betrachter, „die sich darauf einlassen, den Text zu lesen, der an die Stelle des [abbildenden, Anm. d. Verf.] Kunstwerks getreten ist, [...] demnach den Prozess ihrer eigenen Umdefinierung fortführen und in dieser Weise an dem utopischen Avantgarde-Projekt einer transformativen, spekulativen Selbst-Neuerfindung teilhaben“⁴³⁶ zu lassen. Martha Rosler geht in ihrer Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive Systems* (1974–75) tatsächlich so weit, dass auch das System der Begriffe noch als ‘unangemessen’ wahrgenommen wird, weil der Text den Bildern nicht als Legitimierung oder Perspektivierung zur Seite steht, sondern ebenso erfahren und hinterfragt werden muss. Bild und Textebene werden erst in der Kombination zu einem die Politik der Repräsentation thematisierenden Kunstwerk. Den Ursprung dieser moralischen Unangemessenheit von Zeichensystemen dokumentarischer

⁴³² Rosler 2004, S. 194.

⁴³³ Rosler 2004, S. 194.

⁴³⁴ Wall 1995/1997, S. 432.

⁴³⁵ Wall 1995/1997, S. 432.

⁴³⁶ Wall 1995/1997, S. 432.

Praxen sieht Rosler in einer Adaption der ‘reinen Beobachtung’ durch die Dokumentarfotografie, deren Anfang von den Aufnahmen der FSA⁴³⁷ markiert wird und deren Protagonisten wiederum, beispielsweise Walker Evans, diesen ‘kunstlosen Amateurismus’ der Beobachtungsfotografie zur Kunst erhoben hatten.⁴³⁸

Benjamin Buchloh hat den Bezug zwischen dieser aktivistischen Sozialdokumentation und Martha Roslers Werk bestätigt.⁴³⁹ Der erste Schritt zur Entfernung vom Gegenstand ist der, dass man dem Glauben verfällt, den Gegenstand angemessen darstellen zu können. Die Unangemessenheit – d. h. die metonymische Verfassung einer distanzierten Beobachtung durch Nachahmung – durch die Figur der Ellipse herauszuarbeiten, die angesichts einer abgelichteten, gescheiterten Existenz im Bildbetrachter aufkäme, in eine *différance*, eine diskursiv verfasste Metonymie umzuwandeln, um den Blick des Voyeurs zu thematisieren, ist der Kunstgriff, den Martha Rosler in *The Bowery in two inadequate descriptive Systems* (1974–75) unternimmt.

Was sich im Zuge des Glaubens an die Wirksamkeit einer Skandalfotografie auf den „myth of journalistic objectivity“ auswirkte, stellt eine weitere Distanzierung dar.⁴⁴⁰ Das Bewusstsein einer potenziellen Differenz zwischen Wahrheit und Schein, das sich in den ersten Jahren der Dokumentarfotografie in den USA bereits formulierte und durch Rosler wieder thematisiert wird, ist, bildtheoretisch gesehen, im Konzept einer ikonischen Differenz angelegt. Diese potenzielle Leerstelle zwischen Sujet und Abbild ist es, die Rosler in ihren Fotografien visualisiert, indem sie – exemplarisch – dort eine Leerstelle einbaut, wo die Probleme der klassischen Sozialdokumentation, wie Identifikation oder Viktimisierung, als Mechanismen einer moralischen Differenzierung im Sinne eines überkommenen Liberalismus der Sozialdokumentation überhaupt beginnen.⁴⁴¹

Sowohl Fotografien als auch Worte nutzen das Differenzverhältnis der Metonymie, um etwas zu zeigen, das auf dem Wege der Repräsentation weder demonstrierbar noch veränderbar ist. Rosler kritisiert damit die Machtlosigkeit der Zeichen und plädiert für eine politische Kunst, welche die von der Kunstfotografie vorgenommene Aneignung fotojournalistischer Praktiken und deren künstlerischer Ambition einer Revision unterziehen sollte, weil, so Rosler, vermit-

⁴³⁷ Die Farm Security Association – kurz: FSA – war eine US-amerikanische Regierungsorganisation, die eine Abteilung von Künstlern und Fotografen unterhielt, die zu Propagandazwecken dokumentarisches Material produzierte. Vgl. Rebbert 2003 und Burgin 1986, S. 4ff.

⁴³⁸ “[Its] roots are somewhat more diverse and include the ‘artless’ control motives of police record keeping and surveillance”. Rosler 2004, S. 176.

⁴³⁹ Vgl. Buchloh, 2006b, S. 43.

⁴⁴⁰ Rosler 2004, S. 176.

⁴⁴¹ Vgl. Rosler 2004, S. 178. Den Aspekt der Unangemessenheit macht Rosler hier an dem überholten liberalen und moralischen Ursprungsgedanken der sozialdokumentarischen Fotografie fest. Den Zusammenhang zwischen ikonischer Differenz und ethisch-moralischer Funktion der Beschreibung stellt Rosalyn Deutsche anhand der Arbeit *An inadequate history of Conceptual Art* (1998–1999) der Künstlerin Silvia Kolbowski heraus. Deutsche weist darauf hin, dass de Certeau jegliche Art der Geschichtsschreibung als „unangemessen“ im Sinne einer historischen Perspektivität bezeichnet. Vgl. Deutsche 2004, S. 64 f.

telst der Zeichen eine Distanz zwischen dem Gegenstand – dem Elend – und dem Betrachter, ja zwischen dem Gegenstand und dem Fotografen geschaffen wird. “‘Ethnographic’ images of people ‘performing identities’ may confirm difference as distance”.⁴⁴² Die Differenz der Zeichen verhält sich zur Welt ebenso ‘unangemessen’ wie die Distanz des Fotografen zu seinem Sujet und die Distanz des Betrachters zum Bild. Einem Anspruch auf Unmittelbarkeit können Roslers Arbeiten somit ebensowenig gerecht werden, doch Roslers Aufforderung zur diskursiven Rezeptionspraxis thematisiert diese Unzulänglichkeit und versucht, eine Brücke vom Objekt zum Subjekt zu schlagen. Die Fotografie, so etwa Jeff Wall, „kann nicht die Erfahrung der Negation von Erfahrung vermitteln, sondern muß weiterhin die Erfahrung der Abbildung des Bildes vermitteln.“⁴⁴³

Doch musste, so Wall weiter, „aus dem von der Photographie ausgelösten Schock eine Abbildung hervorgehen, die mehr in derjenigen Weise erfahren wird, wie man die sichtbare Welt erfährt, als es jemals zuvor möglich war.“⁴⁴⁴ Eine Fotografie zeige „daher ihren Gegenstand, indem sie zeigt, was diese Erfahrung ist; in diesem Sinne vermittelt sie eine ‘Erfahrung der Erfahrung’ und definiert diese als die Bedeutung des Abbildens.“⁴⁴⁵ Eine qualitative Wahrnehmung wird der ästhetischen Wahrnehmung zugeschrieben. Martin Seel hat dieses Qualitative der ästhetischen Wahrnehmung genauer untersucht.⁴⁴⁶ Er unterscheidet das Erscheinen eines Gegenstandes in zwei Modi: Das eine Erscheinen setzt sich aus einzelnen unterscheid- und benennbaren möglichen Erscheinungen eines Gegenstandes zusammen. Das andere Erscheinen ist das Spiel dieser Erscheinungen in einer „verweilenden Wahrnehmung“.⁴⁴⁷ Die Unterscheidung zwischen Erscheinung und Erscheinen ist Seel wichtig, denn eine Erscheinung ist, so wie sie ist, in der Zeit situiert und das Erscheinen hingegen schließt simultan mehrere Erscheinungen in sich ein und enthält somit den Aspekt der Gleichzeitigkeit. Der Ausdruck „Erscheinen“ steht für die Interaktion der am Gegenstand je gegenwärtig vernehmbaren Erscheinungen.⁴⁴⁸ Diese Interaktion entzieht sich seiner begrifflich feststellenden Wahrnehmung.⁴⁴⁹ Um die ästhetische Wahrnehmung von der erkennenden und benennenden Wahrnehmung zu unterscheiden, ist es notwendig, zwei Arten der Gleichzeitigkeit des sinnlich Gegebenen zu unterscheiden: „die faktische und die phänomenale Simultaneität der Eigenschaften eines Objektes“ und dass „ein Gegenstand von einer jeweils bestimmten und also begrenzten Position (oder Folge solcher Positionen) aus gleichzeitig viele Wahrnehmungsei-

⁴⁴² Vgl. Rosler 2004, S. 209.

⁴⁴³ Wall 1995/1997, S. 433.

⁴⁴⁴ Wall 1995/1997, ebenda.

⁴⁴⁵ Wall 1995/1997, ebenda.

⁴⁴⁶ Vgl. Seel 2003.

⁴⁴⁷ Seel 2003, S. 82.

⁴⁴⁸ Seel 2003, S. 82.

⁴⁴⁹ Seel 2003, S. 83.

genschaften zeigt – dies macht sein jeweiliges Erscheinen aus.“⁴⁵⁰ Seel erklärt den Unterschied zwischen dem faktischen und dem phänomenalen Erscheinen, die sich jedoch beide zur gleichen Zeit ereignen können.

Der Unterschied zwischen dem Zeigen und dem Sich-Zeigen liegt also darin, dass das Gezeigte benennbar und das Sich-Zeigende nicht benennbar ist, sprich, dass es der Erkenntnis vorgängig und Gegenstand der globalen, ästhetischen Wahrnehmung ist. Es ist also möglich, einen Gegenstand zu benennen, jedoch zeigt er von sich aus etwas, das sich dem Benennbaren entzieht. Es zeigen sich Konstellationen in der Gleichzeitigkeit, und dies ist es, was ein Bild, ein Wort oder ein anderes Zeichen konstituiert. [...] Das bedeutet, es kommt eine Qualität hinzu, die Art und Weise, die ein Zusammenspiel der Teile beschreibt.⁴⁵¹

Das Zusammenspiel zwischen dem Zeigen und dem Sichzeigen, also die Simultaneität des faktischen und des phänomenalen Erscheinens, ist laut Seel ein ganzheitliches, deskriptives Verfahren. Wie dieses Zusammenspiel der einzelnen Teile eine Form „ergeben kann, bleibt einer relationalen Beschreibung vorbehalten, d. h. immer einem Vergleich“ nachgeordnet.⁴⁵² Seel spricht hierbei von einer phänomenalen Ordnung im Gegensatz zu einer logischen⁴⁵³ und leitet in phänomenologischer Tradition aus diesem Erscheinen einen objektiven Erfahrungsbegriff ab: „von der Erfahrung einer objektiven Realität“ könne immer dann gesprochen werden, „wenn das Objekt dieser Erfahrung unabhängig von diesem Vollzug der Erfahrung besteht, dann ist auch die Erfahrung des Erscheinens eine objektive Erfahrung.“⁴⁵⁴ Das bedeutet, dass die ästhetische Erfahrung diejenige ist, die den Betrachter in die Lage versetzt, des Gegenstandes in seinem Erscheinen gewahr zu werden, ohne dass Begriffe voraussetzungsvoll zwischen Wahrnehmenden und Gegenstand treten. In der Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* (1976) findet sich ein formaler Hinweis auf die Essenz der gesamten Situation, die in der vorliegenden Studie beschrieben wird. Selbsterstellte Porträts werden unter den Text eines behördlichen Schriftverkehrs gelegt. Sie dokumentieren ein Verhör der Lehramtsanwärterin Fischer-Defoy und ihre Aussagen darüber, ob sie mit der Deutschen Kommunistischen Partei sympathisiere. Einige Wochen nach der Befragung endet das Verbeamtungungsverfahren mit einem Ausbildungsverbot, mit der Begründung, dass die Verweigerung eines Bekenntnisses für oder gegen die kommunistische Partei keine eindeutige Haltung gegenüber der freiheitlichen de-

⁴⁵⁰ Seel 2003, S. 83.

⁴⁵¹ Seel 2003, S. 85.

⁴⁵² Seel 2003, S. 85.

⁴⁵³ Vgl. Seel 2003, S. 85.

⁴⁵⁴ Seel 2003, S. 88.

mokratischen Grundordnung der Verfassung zulasse und daher die Gesinnung der Bewerberin nicht feststellbar sei. Die Bestrafung dieser theatralen Indifferenz, die unter dem Eindruck einer potenziellen Vorverurteilung bei einer möglichen Mitgliedschaft zustande kam, entspricht einerseits der unintentionalen Präsentation und der Montage der Dokumente des Verwaltungsaktes, besagt aber noch etwas Anderes. Spencer-Browns Diktum „Triff eine Unterscheidung“ findet hier ein Äquivalent in Haackes und auch in Roslers Arbeit. In der systemtheoretischen Rhetorik, die Rosler im Titel ihrer Arbeit ebenfalls bemüht, klingt der Vorgang einer *différance* im Sinne Derridas an, also der Prozess der Transformation von einem „unmarked state“ zu einem „marked state“ der Bewegung von einem Unbezeichnetem zu einem Bezeichnetem, wie in dem in Kapitel 3 explizierten Konzept des Kalküls.⁴⁵⁵ Den Begriff des Kalküls möchte ich hier deswegen verwenden, weil der Vorgang der *différance* eben das formale Problem einer Bewegung definiert und somit für die Zeitlichkeit des Zeigens und aus der Außenperspektive des Sichzeigens im Kunstwerk die systemische Sichtweise auf eine Ökonomie der Repräsentation in das Zentrum der Arbeit Roslers rückt.

Hal Foster sieht diese Entwicklung, wie er sie bei Rosler feststellt und wie er sie bei Krauss theoretisch gefasst sieht, als eine Folge der seriellen Strategien der Minimal, Pop und Conceptual Art und der aus diesen resultierenden „Krise der Repräsentation“,⁴⁵⁶ die jedoch, so Foster, auch allgemeiner verursacht war, denn sie war „prompted by a reification and fragmentation of the sign to which indexical art is but one indirect response“.⁴⁵⁷ Foster vergleicht Krauss’ *Notes on the Index* (1977) mit *The Allegorical Impuls* (1980) von Craig Owens und sieht das politisch Unbewusste – Ideologien – in der indexikalischen Kunst reflektiert. Und genau diese These wollen wir mit Blick auf die beiden Arbeiten von Haacke und Rosler etwas eingehender betrachten. Die *deconstruction*, so Wolfgang Lange, hatte sich zur Aufgabe gemacht, die ideologischen Gründe hinter den Oberflächen aufzuspüren und durch Kritik zu neutralisieren. Dass durch diesen Versuch ein neuer ideologischer Grund geschaffen wurde, darauf hat George Steiner laut Wilhelm Lange hinreichend verwiesen.⁴⁵⁸

Was für Foster ein „shift [...] from it’s indexical grounding in the presence of the body or the site to its allegorical dispersal as a play of signifiers“ ist und damit ein „decentering at work“⁴⁵⁹, war für Owens – in seiner Analyse der „Earthworks“ (1979) von Robert Smithson – ebenso Grund für die Annahme einer Dezentralisierung der Kunst, welche er kritisch und

⁴⁵⁵ Siehe oben, S. 23 f.

⁴⁵⁶ Krauss’ Beschreibung weist laut Foster dort Grenzen auf, wo es wichtig gewesen wäre, genauer zu differenzieren. Hierfür liegt der Grund vielleicht darin, dass Künstler der 70er Jahre, wie etwa Victor Burgin, Jeff Wall oder eben auch Martha Rosler, sich selbst kunstkritisch beurteilen. Vgl. Foster 1996, S. 83 f.

⁴⁵⁷ Foster 1996, S. 83.

⁴⁵⁸ Vgl. Lange 1993, S. 333.

⁴⁵⁹ Foster 1996, S. 86.

theoretisch mittels der Allegoriekonzepte Benjamins und de Mans sowie der Zeichentheorie Roland Barthes' zu untermauern versuchte.⁴⁶⁰

Owens' Text *The Allegorical Impulse* (1980) untersucht jedoch Arbeiten so unterschiedlicher Künstler wie Laurie Anderson, Robert Smithson, Robert Rauschenberg und Cindy Sherman und erscheint ungefähr drei Jahre nach der englischsprachigen Ausgabe von Benjamins Trauerspielanalyse, auf welcher Owens' These der Dezentralisierung und Fragmentierung der Kunst beruht.⁴⁶¹ In den drei Jahren, die es nach der englischsprachigen Veröffentlichung von Benjamins Schrift noch dauerte, bis die Theorien von Benjamin in der US-amerikanischen Kunstkritik rezipiert wurden, war die Debatte stark von einer Derrida'schen und de Man'schen Perspektive auf Benjamins Konzeption der Allegorie geprägt worden.⁴⁶² Dies wirft die Problematik auf, wie die Benjamin'schen Theorien auf das Werk etwa Robert Smithsons anzuwenden seien, da der Begriff der Allegorie, wie ihn Owens verwendet, auf einer de Man'schen Benjaminlektüre basiert und der Unterschiedlichkeit der Allegoriekonzepte nicht Rechnung trägt. Owens' selektiv-ahistorische Aufzählung von Merkmalen des Allegorischen, ohne Differenzierung im funktionalen Sinne – etwa hermeneutisch, politisch oder narrativ –, und daher diskursgeschichtlich ungenaue Begrifflichkeit kann keine Theorie der Allegorie allein belegen.⁴⁶³ Die Vermutung liegt nahe, dass Owens an einem solch konsistenten Begriff auch gar nicht ernsthaft interessiert war, sondern vielmehr einzelne Merkmale der Allegorie bewusst aufgriff, um sie in einem postmodernen Kunstdiskurs zu „amalgamieren“.⁴⁶⁴

In der Auseinandersetzung mit der Kunst, die bereits vor der englischsprachigen Edition der Benjamin'schen Theorie in einem dekonstruktivistischen Licht gesehen wurde, wurden die Schlüsse, die Benjamin in seiner Theorie der Allegorie zog, schlicht überblendet. Mit dem Argument, dass de Man als Mittler aus dem Benjamin'schen Begriff heraus die Allegorie als diskursanalytisches Werkzeug entwickelt, wird eine Kontinuität hergestellt, die es eigentlich gar nicht gibt, wenn man sich die Konzeptionen der beiden Theoretiker genauer ansieht.⁴⁶⁵

Tatsächlich beschäftigt sich der Aufsatz *Allegorical Impulse* interessanterweise vorwiegend mit aktueller Kunst der späten 70er Jahre im Übergang zu den 80er Jahren und versucht eine Brücke zum Anfang der 70er Jahre und zu Robert Smithson zu schlagen. Dass Benjamins Trau-

⁴⁶⁰ Vgl. Owens 1980a und Owens 1980b.

⁴⁶¹ Owens bezieht sich in seinem Artikel von 1980 auf die von John Osborne verfasste englische Übersetzung von Benjamins 'Deutschem Trauerspiel' aus dem Jahre 1977. Vgl. Owens 1980a, S. 68.

⁴⁶² Zu den ersten Veröffentlichungen Derridas, die im englischsprachigen Raum breit rezipiert wurden, zählte 'Writing and Difference', Chicago 1978. Die breite Rezeption de Mans dagegen setzte bereits viel früher ein; der entscheidende Durchbruch ist wohl mit seiner Essaysammlung „Blindness and Insight“, Yale 1971, erfolgt, die u. a. wichtige Beiträge zur Rezeption von Georg Lukács' Romantheorie und Jacques Derridas semiotischem Ansatz bereitstellte.

⁴⁶³ Es kommt Owens offenbar auch nicht darauf an. Vgl. Höller 1994, S. 154.

⁴⁶⁴ Vgl. Höller 1994, S. 154 f.

⁴⁶⁵ Vgl. z. B. Simonis 1998 und Kurz 1982.

erspielaufsatz dazu sehr gut passt, hat zwei Gründe. Zum einen ist er faschistoider Tendenzen unverdächtig,⁴⁶⁶ zum anderen stellt er einen Ausgangspunkt marxistisch-materialistischer Theorie dar, die in der Radikalisierung der 70er und beginnenden 80er Jahre im französischen Poststrukturalismus an ihre Grenzen stieß.⁴⁶⁷

Durch den Bezug auf die historische Position und die Herauslösung Benjamins aus dem Kanon der *deconstruction*, ist dem ‘emblematischen Furor’, wie ihn Benjamin selbst beklagte, nämlich keine Abhilfe geschaffen, sondern eher noch Vorschub geleistet. Auch die Dekonstruktion der Dekonstruktion mit Steiners Forderung nach einem neuen Grund – vielleicht in Gott – erreicht dies nicht.⁴⁶⁸ Vielmehr sollte in Bezug auf Owens’ Schrift danach gefragt werden, wie sich die Dekonstruktion durch Sprache in diesem Fall gestaltet. Denn zu diesem Zeitpunkt war die Publikation „Das deutsche Trauerspiel“ im englischsprachigen Raum wohl kaum weithin bekannt, geschweige denn, dass man man von einer Differenzierung im wissenschaftliche oder künstlerischen Feld sprechen konnte. Die Verbindung poststrukturalistischer Theoretiker mit den Theoretikern einer konstruktivistisch geprägten Moderne wirkt daher etwas merkwürdig und die Frage nach der historischen Methodik Owens’ kommt auf.

Foster merkt kritisch an, dass Owens den „allegorischen Impuls als einen Impuls“ sehe, „der den modernistischen Impuls, die Lücke zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung“ ausnutzt, „um allerhand ideologisches Beiwerk mitzuschmuggeln, zu entlarven und dessen Codes zu desillusionieren“.⁴⁶⁹ Unter Zuhilfenahme allegorischer Praktiken, wie „appropriation, site-specificity, impermanence, hybridization“⁴⁷⁰, die ikonische Differenz auf diese Weise zu untersuchen, findet Foster jedoch problematisch.

Das erste Problem, so Foster, liege darin, dass „das Symbolische und das Allegorische“ gleichermaßen zu wesentlichen Impulsen des Modernismus gehören, weshalb *beide* begrifflichen Konzepte nicht dazu geeignet sind, eine Abgrenzung der postmodernen von einer modernen Kunst zu leisten, wie das Owens versucht hat. Hinzu kommt, dass sich beide Konzepte gegenseitig bedingen, ja gar in ihrer Verwendung ausgetauscht wurden, so dass sich in der Tat ihre Beziehung zueinander in der Diskursgeschichte mehrfach verändert hat.⁴⁷¹ Sie existierten daher, so Foster, seit jeher gleichzeitig.⁴⁷² Dieser Schluss nimmt Simonis’ Erkenntnis auf, dass der Rückgriff auf Benjamins Allegoriekonzept ein diskursgeschichtliches Narrativ voraussetzt, welches Benjamin mit de Man zugleich zu lesen erlaubt und nicht eine Definition eines neuen

⁴⁶⁶ Diese Kritik an Clement Greenbergs Aufsatz „Avant-Garde and Kitsch“ formulierte Victor Burgin. Vgl. Burgin 1986 zu faschistoiden Tendenzen paternaler Strukturen des Objekts; vgl. ebenda S. 27 und S. 47.

⁴⁶⁷ Vgl. Soya 1990, S. 40.

⁴⁶⁸ Vgl. Lange 1993, S. 347 f.

⁴⁶⁹ Foster 1996, S. 86, eigene Übersetzung.

⁴⁷⁰ Foster 1996, S. 86, Fußnote 21.

⁴⁷¹ Vgl. Kurz 1982, S. 65 ff.

⁴⁷² Vgl. Foster 1996, S. 88.

Zeitalters nach der Moderne, sondern selbst ahistorische Methode ist, wenn man historische, politisch geprägte Referenzen nebeneinander betrachtet.⁴⁷³

Die Problematik erstreckt sich damit auf einen methodischen Fehler in der Differenzierung sogenannter postmoderner Neoavantgarden von den Avantgarden der Moderne durch die ahistorische Lesart, weil sie nicht die „historischen Vorbedingungen“, welche die Neoavantgarden vorfanden, und nicht deren „ökonomische Prozesse und politische Rahmenbedingungen“⁴⁷⁴ berücksichtigt. Nicht einmal als Owens die geschichtspessimistische Einstellung Benjamins kommentiert, so Foster, und nicht einmal als Owens die Auferstehung (*reifification*) der Sprache in Smithsons Arbeiten oder die Ablösung der Repräsentation im Postmodernismus kommentiert, berücksichtigt er diejenigen Kräfte, die diese Dekonstruktion beeinflussen. Die Beschreibung der Strategien verbleibt im Obskuren eines künstlerischen Impulses.⁴⁷⁵ Zu dieser, wie ich meine, treffenden Einschätzung Fosters kommt meines Erachtens, ohne hier den philosophischen Diskurs weiter ausführen zu können, dass Benjamins Anliegen durch de Man implizit fortgesetzt wurde: Entgegen der Bezüge eines Textes auf einen Prätext und der daraus resultierenden Unlesbarkeit, wie de Man sie extemporiert, hatte Benjamin noch die Entleerung der Zeichen als Folge des „melancholischen Blicks“ auf die Welt im Auge. Dieser Blick resultierte für Benjamin aus der Trauer um die Vergänglichkeit allen Seins.⁴⁷⁶ Damit hat Benjamin zwar ein ziemlich pessimistisches, und letztlich lineares Geschichtsbild entwickelt. Doch genau diese Linearität ist auch in den Arbeiten Haackes enthalten, wenn er dem Betrachter mit fortschreitender Wahrnehmung und Lektüre von *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* (1976) die Möglichkeiten der Interpretation mit zunehmender Spezifikation der Formen abnimmt und auf eine ganz klare Kritik an einer systemischen Gewalt der „verwalteten Welt“⁴⁷⁷ zuspitzt. Was bei Rosler auf der formalen Ebene seinen Niederschlag findet und in der Wahrnehmung dekonstruiert wird, wird bei Haacke schon in der formalen Steuerung der Wahrnehmung mit spürbar unangenehmer Wirkung eng geführt, so dass man nicht umhinkommt, das System

⁴⁷³ Simonis weist auf den Aspekt des Ahistorischen hin, wie er sich implizit, auf den Rhythmus zwischen melancholischer und alltäglicher Betrachtung verweisend, vom „genetischen Prinzip“ der Geschichtsschreibung bereits in der Untersuchung des „Ursprungs des deutschen Trauerspiels“ entfernte: Das emblematische Verfahren – Simonis macht dieses emblematische Verfahren an der Verwendung der Figur des „Affens“ fest – scheint vielmehr in einem fundamentalen Sinne – eine Zurücknahme der historisch-genetischen Dimension selbst zu betreiben. Die emblematische Darstellung und Deutung des Melancholiephänomens entfaltet sich ja im Horizont eines gleichsam räumlichen Arrangements der Requisiten und zeichenhaften Gegenstände, für das der temporale Aspekt des zeitlichen Nacheinanders nur eine untergeordnete Rolle spielt. Vgl. Simonis 1998, S. 303.

⁴⁷⁴ Foster 1996, S. 88, Übersetzung des Verfassers.

⁴⁷⁵ Vgl. Foster 1996, S. 88.

⁴⁷⁶ Vgl. Kahl 1992, S. 299.

⁴⁷⁷ Adorno 1973, S. 372.

nicht nur als unangemessen, sondern gar als gewaltsam konkret zu erfahren. Nicht die Realität des Anderen, sondern die Realität im Hier und Jetzt wird hervorgehoben.

Während die Arbeit Roslers im Ganzen ein segmentiertes Porträt einer Straße darstellt, sind die Porträts in Haackes Arbeit integriert als eine Sukzession, fast filmischer Art, von Einzelporträts. Beide Künstler arbeiten hier mit den Strategien der Sequenzierung und der Iteration. Owens charakterisiert dieses iterative Moment als allegorisches Moment: “The projection of structure as sequence recalls the fact that, in rhetoric, allegory is traditionally defined as a single metaphor introduced in continuous series.”⁴⁷⁸ Die Allegorie setzt sich also laut Owens aus seiner Serie sich wiederholender Metaphern zusammen. Diese antike Definition der Allegorie überträgt Owens in eine moderne Version der Verschiebung von einer metaphorischen hin zu einer metonymischen Dimension der Sprache – was so viel bedeutet wie die Verschiebung von einem abstrakten Bildsinn der Metapher hin zu einem konkreten Bezug des Zeichens zu dem von ihm Gemeinten. Owens’ Gewährsmann für diese Verschiebung der Sprache in das Wörtliche ist Roman Jakobson, der diese Operation der Verschiebung als ‘poetic function’ bezeichnete. Owens ist der Ansicht, dass Jakobson zu weit gehe: “[He] associate metaphor with poetry and romanticism, and metonymy with prose and realism”. Jakobson schreibe damit die Metapher der Fiktion und die Metonymie dem Realismus zu. Hiergegen wendet Owens ein: “Allegory, however, implicates *both* metaphor and metonymy”.⁴⁷⁹ Daher müsste beispielsweise eine Serie von Fotografien der allegorischen Sphäre zugesprochen werden.

Doch hier müssen wir zwischen Haacke und Rosler differenzieren. Während sich in der Arbeit Roslers die Bild- und Textelemente, nebeneinanderstehend, assoziativ bereichern, indem die Bilder im Sinne einer Spur eine konkrete Verbindung zu der gezeigten Straße unterhalten und die Adjektive und Substantive in den Texttafeln eine metaphorische Ebene eröffnen, suspendieren sich die Wahrnehmungsmodi der bildlichen und der textlichen Ebene in der Arbeit Haackes gegenseitig, indem sie ihre jeweiligen metaphorischen oder metonymischen Sinnbezüge aufheben. Während die Porträtaufnahmen rezipiert werden können, kann der Text nicht gelesen werden, während der Text gelesen wird, verschwindet das Porträt zusehends. Das bedeutet, dass sich Metapher und Metonymie in Haackes und Roslers Bildserien in unterschiedlicher Weise begegnen. Während der Betrachter in Roslers Arbeit dazu aufgefordert ist, sich in einen subjektiven imaginativen Raum zu begeben, wird er durch die Betrachterführung Haackes in den institutionellen Raum im Hier und Jetzt, auf der konkreten Ebene auf eine Kritik an der Konstitution von Geschichte und Bewusstsein durch Institutionen und auf die Kritik an Systemen überhaupt verwiesen. Bei Haacke öffnet nicht das Bildsystem die serielle Syntax

⁴⁷⁸ Owens 1980b, S. 72 f.

⁴⁷⁹ Owens 1980b, S. 72 f.

der Arbeit derart, dass daraus eine vollkommene Beschreibung und Erfahrungsmöglichkeit einer Situation resultierte. Vielmehr heben sich Haackes deskriptive Systeme gegenseitig auf und erweitern so die Möglichkeit der Allegorese eines institutionellen Kontextes – der Wahrnehmung von Wirklichkeit – durch Fotografie und Sprache, indem sie auf das Hier und Jetzt zurück in die Situation des Displays im Ausstellungsraum als politischem Raum verweist.

Beide Künstler arbeiten mit einem imaginativen Raum. Rosler spielt auf die sozialpolitische Bedeutung dokumentarischer Fotografie an, Haacke hebt mit seinem Hinweis den Effekt struktureller Gewalt von Politik auf den Einzelnen hervor. Haacke erreicht dies exemplarisch anhand von Porträtaufnahmen der Christine Fischer-Defoy, konterkariert die immersive Darstellungsebene der Fotografie jedoch mittels Montage der Protokolle und verweist damit auf die räumliche Wahrnehmungssituation. Rosler suspendiert diese Immersion auf der Ebene des Zeigens und verweist auf eine imaginative Wahrnehmungs- und Reflexionsebene einer partikularen Identität.

Beide Verfahrensweisen haben etwas Allegorisches. Sie verkörpern einen Gegenstand als abstraktes Prinzip in einem emblematischen Sinn, in der Verbindung von Text und Bild und in der Verschränkung verschiedener Zeitlichkeiten. Allein Haacke fügt diesem Zeitlichkeitsgefüge die Komponente des Realzeitlichen, des Skulpturalen, hinzu. Beide Arbeiten wollen kritisches Bewusstsein wecken. Während Haacke jedoch auf eine grundsätzlichere Kritik an der Kunst als Institution und an einer bestimmten Ästhetik der Verwaltung abzielt, bleibt die strukturelle Gewalt in den Arbeiten Roslers abstrakt und nicht konkret erfahrbar.

Was jedoch bedeutet das nun für das Konzept der skulpturalen Fotografie? Worauf will ich mit diesem Unterschied hinaus? Rosler möchte mit ihrer Arbeit fotografisch und intertextuell auf eine Situation in ihrer Umgebung aufmerksam machen. Damit scheint sie einen Effekt der Viktimisierung oder der Fotografie als Polizeitechnik zu umgehen, indem sie mittels der Kommentare die Abbildungen für einen Imaginationsraum öffnet. Damit bleibt sie im Sinne einer Darstellung oder eines Bezuges auf ein Reales auf der Repräsentationsebene. Die Ebene der Imagination adressiert die Erfahrung eines Abstraktums, des ökonomisch indifferenten, öffentlichen Raums.

Haacke möchte ebenfalls die Mittel der Fotografie sowie die indifferente Verwaltungsästhetik einer Kritik unterziehen und geht dabei ebenfalls von der Ebene der Abbildung und Beschreibung aus. Dabei erzielt Haacke aber einen entscheidenden Unterschied: Seine Text-Bild-Verschränkungen bewirken eine Engführung der möglichen Vorstellungen und heben damit Kritik an der räumlichen Umgebung der Präsentation selbst ebenso hervor wie an deren

abstrakter Sinnstruktur. Haacke führt damit seine Arbeit in den Raum hinein, um sie auf diese Weise skulptural im eigentlichen Sinne werden zu lassen.

Der skulpturale Aspekt, der in Haackes Arbeiten hervortritt, trägt einen Bezug zum Realen in sich, der Rosler meines Erachtens fehlt. Rosler begnügt sich mit der Hinterfragung der Realität auf der Abbildungs- und Imaginationsebene. Haacke hingegen führt diese Hinterfragung in die Umgebung der Präsentation, den institutionellen Kontext und dessen formal-physische Erfahrung weiter. Es geht Haacke nicht allein um die politisch korrekte Darstellung einer sozialen Problematik, sondern es geht ihm, wie zumeist, um das Aufzeigen formal-struktureller Analogien zu institutionalisierten Wahrnehmungsbedingungen.

Dies prägt Haackes Verhältnis zum Realen fundamental. Während Rosler ihrer eigenen Kritik selbst in *The Bowery* nicht entkommen kann, weil sie die Wahrnehmungsbedingungen im Display eben nicht reflektiert, kann Haackes Ansatz auf Georg Lukács' Theorem der „Veräumlichung des Zeitlichen“ als einer kritischen Strategie zurückgreifen.⁴⁸⁰ Die Anbindung an eine materialistisch-marxistische Theorie der 1920er Jahre ermöglicht ein wesentlich anderes Verständnis vom Realen als ein Realismus auf der Ebene der Darstellung, wie es in Bezug auf die Fotografie etwa von Kritikern wie Craig Owens stark gemacht wurde.⁴⁸¹ Jedoch auch eine psychogrammmatische Ebene im Sinne einer partikularen Realität der Imagination, wie sie Foster vermutet, erscheint hier nicht plausibel.⁴⁸²

Zwar können wir in Haackes Arbeit *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens, dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy* (1976) eine Weiterentwicklung der Unterscheidung von Systemen, die von der Systemtheorie selbst geleitet wurde, erkennen, müssen jedoch feststellen, dass sich in der zweiten Hälfte der 70er Jahre etwas in seinen Arbeiten verändert. Grund dafür war m. E. die Engführung der Möglichkeiten des Betrachters zur Wahrnehmung seiner Arbeiten, die eine Radikalisierung seiner Systemkritik im Sinne einer Politisierung zur Folge hatte.

System war nicht länger allein ein generativer Impuls in formaler oder auch inhaltlicher Hinsicht, sondern vor allem das Ziel der Kritik. Haackes Ziel war es m. E., die Kritik expliziter zu machen, um eine offene und indifferente Wahrnehmung seiner Arbeiten zu verhindern und sich damit einer – im Sinne Benjamins – Entleerung der verwendeten Zeichen zu entziehen. Dies unterstreicht auch, dass sich seine Kritik, je polemischer sie wurde, umso weniger in der diskursiven Schleife eines Für und Wider verstricken konnte, so dass sie Widerspruch und kri-

⁴⁸⁰ Siehe oben, S. 29.

⁴⁸¹ Vgl. Owens 1980a, S. 71.

⁴⁸² Vgl. Foster 1996, S. 136.

tische Hinterfragung provozieren musste. Das ist schließlich Haackes Mehrwert, der aus dieser Werkbetrachtung – auch formal – gezogen werden kann.

Haackes Arbeiten wollen Bedeutung, und zwar im ganz subjektiven Sinne des Autors, transportieren. Die allegorische Dekonstruktion des Kontextes findet auf der Ebene des Kunstwerkes statt, um die strukturelle Gewalt im Hier und Jetzt des öffentlichen oder halböffentlichen Raumes der Galerie oder des Museums wahrnehmbar zu machen. Das Reale bewegt sich bei Haacke zwischen dem Verweis auf strukturelle Gewalt des Zeichenvermittelten einerseits und der Struktur von Erfahrung im Raum als politischer Erfahrung andererseits im skulpturalen Display der Fotografien, die den „Leser“ der Arbeit in eine authentische Erfahrung von Zeitlichkeit – wie de Man es für die Allegorie entwickelt – versetzt.⁴⁸³

5.1.3 Die Verkörperung des Wissens – Hans Haacke: *Les must de Rembrandt* (1986)

Im Folgenden möchte ich die Auswirkungen des Unterschiedes zwischen der dokumentarischen und der faktografischen Aufnahme auf die Präsentation im skulpturalen Setting untersuchen. Eine Beziehung zwischen den beiden Polen scheint mir zutreffend von Buchloh in Haackes Arbeiten festgestellt worden zu sein. „Haackes Fotografien konstruieren die paradoxe Koinzidenz von Straight Photography und engagierter Fotografie, vermeiden jedoch zugleich jegliche Assoziation mit der Sozialdokumentation“.⁴⁸⁴ Die Überlegung, dass die Koinzidenz beider fotografischer Ansätze paradox sei, erscheint mir jedoch zumindest einer genaueren Betrachtung wert. Buchloh findet in Haackes Fotografien zweierlei wieder. Zum einen bediene sich Haacke einer unpräzisen Kameratechnik und lege auch keinen Wert auf eine besonders hochwertige Präsentation der fotografischen Abzüge, was ein Charakteristikum der *Straight Photography* sei.⁴⁸⁵ Zum anderen seien Haackes Fotografien, so Buchloh, sozial interessiert, womit Haacke in die Nähe einer journalistischen Funktion, nämlich der einer enthüllenden Intention, gerät⁴⁸⁶, die für Fotografen wie Lewis Hine oder Walker Evans von Interesse war. Dass diese Unintentionalität auf der einen und diese journalistische Motivation auf der anderen Seite in einem paradoxen Verhältnis stehen, ist nachvollziehbar. Doch geht es besonders in letzterer Kategorie um die Information als Movens, als Vehikel für die Transformation eines unwissenden Betrachters in einen wissenden. Es ist damit die Frage zu beantworten, welche Rolle die Unintentionalität der reinen, vielleicht als faktografisch zu bezeichnenden Dokumentation für diese Motivation spielt, da man im Ergebnis wohl kaum von einer gegenseitigen Aufhebung sprechen kann.

⁴⁸³ Siehe oben, S. 111.

⁴⁸⁴ Buchloh 2006a, S. 46.

⁴⁸⁵ Vgl. Buchloh 2006a, S. 49.

⁴⁸⁶ Vgl. Buchloh 2006a, S. 49.

Die Distanz, welche in Haackes Arbeiten zurückgelegt werden muss, bezieht sich also auf das Distanzverhältnis zwischen Wissen und Nichtwissen, auf das Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie auf das Verhältnis zwischen ikonografischer und formaler Analyse eines Kunstwerkes und dessen ästhetischer Erfahrung. Es handelt sich dabei um ein formales Beschreibungsproblem und um die Frage, warum ein antiformalistisches Kunstwerk nicht auf Form verzichten kann und auf welche Weise der Formbegriff überhaupt gedacht werden muss, wenn er als Grenzfall zwischen einem Innen und Außen, als Grenzfall zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen, für sich genommen als eine paradoxe Figur gesehen und sichtbar gemacht, in den Phänomenen der Welt erkannt und erfahrbar gemacht wird. Bei der Verbindung des Form- und Wissensbegriffes geht es nicht um das archaische Formwissen eines kollektiven Gedächtnisses, wie es Rudolf Arnheim in seinem Buch „Visual Thinking“ (1969) formulierte.⁴⁸⁷ Arnheims Theorie beruht auf einem Formbegriff, der sich von der Beziehung zwischen Figur und Grund ableitet⁴⁸⁸ und damit, der Gestaltpsychologie nahe, eine andere als die hier intendierte Richtung einschlägt und sich in erster Linie mit der zweidimensionalen Darstellung beschäftigt – weniger mit einer räumlichen.

Die Bewegung zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen bezeichnet Haacke jedoch, indem er Informationen in der Montage räumlich miteinander verschränkt. Die Frage ist nun, wie diese räumlichen Konstellationen von Nähe und Distanz, von Differenz und Indifferenz und der Bewegung zwischen wissender und fragender Haltung ein Engagement in Bezug auf den Gegenstand ermöglichen, was mit Engagement überhaupt gemeint sein kann und wie diese beiden Ebenen in den Fotografien der Arbeiten Haackes verknüpft werden.

Wenn Lawrence Weiner im Zusammenhang mit der Kunst der Minimal Art von einem theatralen Engagement spricht, dann verdichtet sich in dieser Haltung eine Kompetenz aktiver Bezugnahme auf ein Gegebenes unter Wahrung einer Distanz, die es ermöglicht, den eigenen Standpunkt als Betrachter oder Teilnehmer zu reflektieren und gegebenenfalls zu integrieren.⁴⁸⁹ Für das Konzept des skulpturalen Gebrauchs der Fotografie ist dies von Bedeutung, weil hier die Frage aufkommt, wie Fotografie Mittel zum Zweck für dieses theatrale Engagement sein oder werden kann. Es gilt, den Begriff der Fotografie von seinem skulpturalen Gebrauch her zu denken. Fotografie hat eine direkte Positionierung zum Konzept der Theatralität zur Folge, wenn sie sich ihrer selbst bewusst ist.⁴⁹⁰

Eine selbstbewusste Fotografie meint eine Fotografie, die ihre eigenen Bedingungen reflektiert, indem sie diese in ihre Erscheinung mit einbezieht, wie wir es im Falle der konzeptuel-

⁴⁸⁷ Vgl. Arnheim 1969, S. 116.

⁴⁸⁸ Vgl. Arnheim 1969, S. 33 ff.

⁴⁸⁹ Vgl. Stemmerich 1997, S. 20.

⁴⁹⁰ Vgl. Fried 2008, S. 7-14.

len Wende im Gebrauch der Fotografie am Beispiel von Jan Dibbets' *Perspective Corrections* (1963) festgestellt haben. Im Falle der skulpturalen Fotografie schließt sie die Reflexion ihrer Verwendung in räumlichen Settings mit ein. Die Beispiele, die für diese Untersuchung ausgewählt wurden, sind dazu geeignet, dieses Bewusstsein gegen eine räumlich 'unbewusste' Fotografie abzugrenzen, wobei es auch um die Frage geht, wie weit sich ein Foto von einem Gegenstand entfernt und wie groß die Distanz zwischen Fotograf und Gegenstand wird, je mehr ästhetische Überlegungen auf die Gestaltung der Fotografie Einfluss nehmen, wie es Rosler vermutet⁴⁹¹ und woraus sie den voyeuristischen Blick des Dokumentarismus zu rekonstruieren versucht.

Eine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Gegenstand leisten zu können setzt voraus, dass man eine abstrakte Verortung in einem räumlichen Dispositiv herstellen bzw. wiedererkennen kann, wie es etwa die Arbeit *Les must de Rembrandt* (1986) zeigt (Abb. 43, 44, 48).

In der Folge wird untersucht, wie Fotografie in den Arbeiten Haackes ab Mitte der 1980er Jahre angewendet wird. Besonders weil sich die Beispiele explizit im politischen Kontext situieren und folglich einen abstrakten Gegenstand behandeln, wie etwa schon *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), möchte ich hier, wie oben erwogen, auf die Formeigenschaften der fotografischen Präsentation eingehen. Dabei möchte ich der These nachgehen, dass der Grad der Verräumlichung bei späteren Arbeiten wie *Les must de Rembrandt* (1986) vergleichsweise fortgeschritten und die Dramaturgie geschlossener geworden ist und zudem die Verwendung archivalischer oder journalistischer Aufnahmen stärker in den Vordergrund tritt.

Die Arbeit *Les must de Rembrandt* (1986) stellt südafrikanische Minenarbeiter ins Zentrum, die für ein niederländisches Konsortium namens Rembrandt-Group arbeiten. Thema sind die Arbeitsbedingungen und unsicheren Beschäftigungsverhältnisse in den Goldminen Südafrikas. Der Topos eines *locus terribilis*, wie er in den Kolonialliteratur, etwa aus Joseph Conrads „The heart of darkness“ (1899) bekannt ist, schwingt in der Präsentation mit.⁴⁹² Die Präsentation zielt darauf ab, den Betrachter in einen sepulkralen Innenraum hineinzuführen und in der Annäherung an ein fotografisches Motiv an der Stirnseite dieses Raumes ein Höchstmaß an Betroffenheit zu generieren. Zwar würde eine solch legitime Bezugnahme einer Art Übersetzung des literarischen Topos gleichkommen – ein solches Anliegen ist für Haackes Arbeit sicher nur bedingt zentral –, doch aus der Indifferenz der verschiedenen readymadeartigen Materialien, mittels deren Haacke seine Konstellationen im Raum mit einem Höchstmaß an Differenz ver-

⁴⁹¹ Vgl. Rosler 2004, S. 115 f.

⁴⁹² Diese Beobachtung macht auch Wall in seiner Betrachtung der Arbeiten Dan Grahams: "The absence of surveillance produces an absence of privacy, and induces in the occupant (who has become a near-invisible eye) a contradictory sense of neglect, abandonment, loneliness, even damnation." Wall 1991, S. 44.

sieht, um die für ihn typische Polarisierung der Reaktion hervorzurufen, lassen sich Blickwinkel, Format und Motiv der fotografischen Aufnahme als eine Art Perspektive interpretieren, die durch den Betrachter nachvollzogen werden kann.

Primäres Thema sind nicht die unternehmerischen Praktiken des Unternehmens. Das Entscheidende für die Frage nach dem skulpturalen Gebrauch der Fotografie besteht darin, dass man, je näher man der zentralen großformatigen Bildtafel kommt, umso betroffener ist – nicht etwa, weil man näher an die Fotografie kommt, sondern weil man in unmittelbarer Nähe zu einem sublimen Motiv auch über dessen Hintergründe aufgeklärt und so in einem Transformationsprozess absorbiert wird. Diese Intention zu erkennen, kann man als topologische Kompetenz bezeichnen, wie es Thürlemann in einem anderen Fall tut.⁴⁹³ Die topologische Situierung wird zu einem theatralen Engagement in dem Moment skulpturaler Verortung, in dem die intellektuelle und verkörperte Auseinandersetzung mit dem Sujet der Darstellung stattfindet. Die Betrachterperspektive in der fotografischen Darstellung ist bewusst so gewählt, als erfolge sie von einem erhöhten Standpunkt aus. Die Aufgabe liegt also nun darin, zu untersuchen, wie Haltungen in den Arbeiten Haackes erzeugt werden, und theoretisch zu fassen, wie damit eine mögliche Lesart von Installationen über ihren zeitgenössischen, tagespolitischen Bezug hinaus vorgegeben werden können. Ein Zugang zu der Installation ist sicherlich derjenige von Merleau-Ponty, bei dem, wie wir es bereits weiter oben für die pädagogische Operation des Zeigens bestimmt haben, Erfahrungen oder besser noch: Erwartungen den Wahrnehmungen vorausgesetzt sind:

Wir sagen, das Wahre sei immer schon da gewesen, aber das ist eine konfuse Art zu sagen, dass alle vorangegangenen Ausdrucksakte wiederaufleben und ihren Platz erhalten im Ausdruck der Gegenwart, und dies bewirkt, dass man die Wahrheit, wenn man will, nachträglich aus ihnen herauslesen, oder richtiger, sie in ihnen wiederfinden kann.⁴⁹⁴

Hierauf aufbauend vertrete ich die These, dass die Fotografien aufgrund ihrer ikonischen Differenzeigenschaften einen spezifischen Beitrag zur Formalisierung des ästhetischen Erfahrungsraumes leisten, indem sie gewissermaßen als Begleittexte für die topologische Struktur der Arbeit stehen. Die Methode appelliert an die Bereitschaft des Lesers bzw. Betrachters, sich auf ein Experiment einzulassen, wie es Felix Thürlemann in seinem semiotischen Interpretationsansatz für Bruce Naumans Installation *Dream Passage* (1983) durchführte.⁴⁹⁵ An diesem Beispiel möchte ich die methodische Notwendigkeit aufzeigen, die Analyse der räumlichen

⁴⁹³ Vgl. Thürlemann 1990.

⁴⁹⁴ Merleau-Ponty 1984, S. 158.

⁴⁹⁵ Vgl. Thürlemann 1990, S. 141 f.

Erfahrung in Begrifflichkeiten zu fassen, ein Instrument als Grundlage für die Analyse der räumlichen Erfahrung in Haackes Arbeiten zu entwickeln. Zum Verständnis der Methode Thürlemanns ist der Begriff der topologischen Kompetenz zentral. Für die Interpretation räumlicher Situationen durch den körperlich determinierten menschlichen Wahrnehmungsapparat definiert Thürlemann diese topologische Kompetenz, die in der Wahrnehmung von Strukturen und Distanzen im Raum besteht, weil „ihre Anordnung der topologischen Struktur des menschlichen Körpers entspricht“.⁴⁹⁶ Der Adressat räumlich basierter Kunstwerke wird durch einen „Prozess der Manipulation“⁴⁹⁷ mit dem konfrontiert, was Thürlemann als Inhaltsform bezeichnet – was den Sinn oder Mythos der Arbeit ausmacht – und sich darüber hinaus im architektonischen Raum in der Wahrnehmung durch den Betrachter in einer Ausdrucksform – poetisch, expressiv – artikuliert.⁴⁹⁸ Die Bezeichnung des Rezeptionsprozesses als Äußerungsakt⁴⁹⁹ verdeutlicht die Bedeutung der Rezeptionshandlung als konstitutiven Teils des skulpturalen Settings, als sinnproduzierender Transformationseinheit, indem Inhalts- und Ausdrucksform konvergieren.

Die Orientierung dieses rezeptionsästhetischen Ansatzes am subjektiv wahrnehmenden Rezipienten steht hier klar im Mittelpunkt. Deswegen kann auch keine allgemeingültige *richtige* Rezeptionsweise abgeleitet werden. Jedoch bieten – gemessen an den Parametern der topologischen Kompetenz, nämlich dem Erkennen der räumlichen Proportionen, Symmetrien und Asymmetrien zwischen der horizontalen Tiefe, der vertikalen Tiefe und der Tiefe einer räumlichen Struktur – Distanz und Engagement das Spannungsgefüge des ästhetischen Erfahrungsraumes. Wir nehmen die Kategorien Distanz und Engagement zu Hilfe, weil wir davon ausgehen können, dass es sich bei einem produktiven rezeptionsästhetischen Ansatz um eben diese Proportionalität zwischen Nah und Fern handelt, in der sich der Rezipient bewegt, wie es bereits von Meschede ausgeführt wurde.⁵⁰⁰ Im Falle von Naumans Arbeit *Dream Passage* (1983) entsteht durch die Spiegelverkehrung und Drehung der räumlichen Situation das Spannungsmoment, auf dem die ästhetische Erfahrung aufbaut. Es entsteht eine paradoxe Wahrnehmungssituation, deren Qualität Thürlemann als „phantastisch“ bezeichnet.⁵⁰¹ Diese Erfahrung wird als Teil des Kunstwerkes im Akt der Begehung des Raumes – wenn man so will – „produziert“. Dies würde bedeuten, dass die Erfahrung als Teil des Kunstwerkes einen poetisch-metaphorischen Gebrauch des Kunstwerkes notwendig macht und dass die methodische Kompetenz des

⁴⁹⁶ Thürlemann 1990, S. 143.

⁴⁹⁷ Thürlemann 1990, S. 141.

⁴⁹⁸ Vgl. Thürlemann 1990, S. 141. Auch wenn es nicht immer zutreffend erscheint, ist hier der Ausschluss einer „sprechenden Architektur“ hilfreich, von der schon im 19. Jahrhundert die Rede ist.

⁴⁹⁹ Vgl. Thürlemann 1990, S. 141.

⁵⁰⁰ Vgl. Meschede 1990. Siehe oben, Kapitel 3.2, S. 52 f.

⁵⁰¹ Thürlemann 1990, S. 145.

Künstlers darin besteht, diesen Gebrauch rhetorisch zu untermauern. Der Rezipient, so Thürlemann, schickt sich an, „der eigentliche Protagonist des ‘phantastischen’ Textes“⁵⁰² zu sein, dem Nachvollzug phantastischer Literatur ähnlich, wenn sich der gebannte Leser mit dem Protagonisten der Geschichte identifiziert. Der Unterschied liegt in der gleichzeitigen „konkreten“ *Verkörperung* des Protagonisten durch den Rezipienten. Es entsteht eine Situation, die das gesamte Spektrum menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit erfordert, über eine bloß „visuell imaginäre“ Erfahrung hinaus.

Vielleicht handelt es sich nicht nur um einen spezifischen Fall, den Thürlemann hier beschreibt. Er zeigt sehr deutlich, wie sich das körperliche Verhältnis von Nähe und Distanz parallel zum Konzept von Engagement und Distanz auf einer intellektuellen Ebene verhält und worin die eigentliche Schnittstelle besteht, die eine Identifikation mit der Arbeit ermöglicht. Im Falle von *Dream Passage* (1983) ist es der Nachvollzug des rhetorischen *nucleus*, des Paradoxons als topologischer Denkfigur mit einer offenen Bedeutung, das sich in der Inversion des Koordinatensystems des durchschrittenen Raumes und seiner nicht durchschreitbaren, da gespiegelten Fortführung manifestiert, indem ein kognitiver metaphorischer Gebrauch⁵⁰³ sein performatives Pendant findet.⁵⁰⁴ Thürlemann setzt einen kompetenten Betrachter voraus, der in der Lage ist, sich derart zu „engagieren“. Aufgrund dieser Bedingung ist eine generelle Ableitung aus seinen Beobachtungen nicht ohne weiteres möglich. Denn das Problem, das sich ergibt, wenn diese Kompetenz nicht vorhanden ist, bestünde darin, dass sich der Sinn des Kunstwerkes nicht erschließt und ein Bewusstsein – im Sinne eines verkörperten Wissens – nicht entsteht, weil zu diesem Bewusstsein sowohl die körperliche als auch die kognitive Ebene dazugehören.⁵⁰⁵

Im Falle von *Les must de Rembrandt* (1986) gestaltet sich diese Situation komplexer, weil der „Spiegel“ nicht etwa ein tatsächlicher ist. Stattdessen wird die Denkfigur eines Kalküls auf eine andere Weise implementiert, und wir müssen zunächst die Arbeit beschreiben, bevor wir auf die spezifische Rolle der Fotografie eingehen können. Schon bevor man die Arbeit betritt, entsteht das Gefühl, dass hier etwas nicht zusammenpasst (Abb. 43). Die Gestaltung des Eingangs ist bereits ein Paradox: eine schmale Fassade aus dunkelgrauem Sichtbeton mit einem schmalen, etwa zwei Meter langen Durchgang in der Mitte, durch den – wie bei Nauman – gerade mal eine Person hindurchgehen kann. Über dem Durchgang ist an der

⁵⁰² Thürlemann 1990, S. 148.

⁵⁰³ Vgl. Stemmrich 2004, S. 492.

⁵⁰⁴ Thürlemann spricht in diesem Zusammenhang von einer selbstreflexiven modalen Performanz. Vgl. Thürlemann 1990, S. 148.

⁵⁰⁵ „Zur Rhetorik der Distanz und Differenz gehört auch die Gebärde des Suchens, die Lukács geradezu als repräsentatives Emblem der modernen, romanhaften Situation der ‘Richtunglosigkeit’ und des Getrenntseins vom Ursprung begreift.“ Simonis 1998, S. 154 f.

Fassade eine rot-weiß-blaue Markise angebracht, wie über dem Schaufenster eines Juweliergeschäftes, aus Kunststoff, mit einer Bordüre und der Aufschrift: „Les must de Rembrandt. Stellenbosch, Afrique du Sud“. Links und rechts des Durchgangs zeigen zwei Plaketten das Logo der Cartier Foundation, die Stiftung derjenigen Luxusmarke, die aktiv Kulturpolitik betreibt und zum Stellenbosch-Konzern gehört. Der farblich leicht abgesetzte Beton in der Sockel- und Giebelzone der Betonwand erweckt den Eindruck einer fluchtenden Perspektive und lenkt den Blick des davorstehenden Betrachters in das Innere (Abb. 43).

Was haben Luxus, Wirtschaft, Bunker und Schätze miteinander zu tun, fragt sich der erstaunte Betrachter. Das Paradox, das Glanz und martialische Herrschaftsrhetorik miteinander verbindet, wirft die Frage auf, was sich hinter diesen Mauern verbergen könnte. Die Art der Verwendung und die Kombination von Zeichen und Material bewirkt ein paradoxes Gefühl, das Unsicherheit und Neugier miteinander verbindet. Um das Rätsel zu ergründen, muss der Betrachter den Innenraum betreten. Wie bei Bruce Naumans *Dream Passage* (1984) entsteht dabei eine Art „Schatzhöhlen-Sog“⁵⁰⁶. Nauman erreichte dies durch den aus der Öffnung dringenden Lichtschein, Haacke durch die Gestaltung der Fassade als einer Art Luxusfestung.

Die Arbeit birgt des Rätsels Lösung, einen Schatz im Tresor. Schätze wollen erkundet werden. Der schmale Durchgang stellt einen Moment der Vereinzelung und des Übergangs zunächst vom Außen nach dem Innen dar. Der Innenraum ist spärlich ausgeleuchtet (Abb. 44, 44a). Die Spannung steigt durch die Konzentration auf eine geschlossene Kammer. Ohne Fenster, spärlich von der Decke beleuchtet, links und rechts blanker Beton, eine graue und raue Oberfläche. Auf der Stirnseite hingegen zeigt sich ein sakral wirkendes Altarmotiv, das die zentrale Aufmerksamkeit auf sich zieht. Diesem steht der Betrachter nun gegenüber. Im Kontrast zu der grauen Nüchternheit der Seitenwände wirken die goldenen Lettern, Basen, Kapitelle und Embleme mit einem stilisierten Rembrandtporträt wie eine Tempelarchitektur. Die beiden seitlichen Andeutungen von Pilastern rahmen das überdimensionale Quadrat einer Schwarzweißfotografie (Abb. 45), auf der eine Masse von schwarzhäutigen Menschen mit erhobenen Armen und geballten Fäusten abgebildet ist, das Bild einer Kundgebung.

Wenn sich der erste Eindruck einer imposanten Inszenierung gelegt hat, fallen die Details auf: Über der Fotografie prangen wie Überschriften die Logos der Marken des international agierenden Luxuskonzerns Cartier und des ebenfalls internationalen Mineralölunternehmens Total in ihrem jeweiligen Corporate Design. Sie leiten eine Geschichte ein, die glanzvoll zu beginnen scheint und doch einen schmutzigen Ausgang findet.

⁵⁰⁶ Thürlemann 1990, S. 145.

In Kombination mit den Logos sowie den Kapitellen der einrahmenden Pilasterordnung, dem aufrechten Oval des klassisch gerahmten Emblems der Rembrandt Group⁵⁰⁷, lässt dieses Ensemble erahnen, wogegen sich der Zorn dieser Menschenmasse richtet. In den darunterliegenden angedeuteten Kassetten werden die Logos und Namen der Firmen aufgelistet, die zum Rupert-Konsortium gehören. Diese Aufzählung würde nüchtern wirken, wären da nicht der anklagende „Ton“ der Fotografie neben der Auflistung der Fakten sowie die morbide Konnotation der Präsentation, die an ein „*terribilis est locus iste*“ erinnert. Innerhalb der Präsentation werden verschiedene Verbindungen visueller Qualitäten gezogen, die rhetorisch relevant gemeinsam eine Anklage vorbereiten. Denn in der gewohnten Leserichtung folgt die Bildunterschrift, in der, ebenfalls in einer goldenen Rahmenlinie eingefasst und in goldenen Buchstaben auf schwarzem Grund, Hans Haacke die Zusammenhänge zwischen der Luxusmarke Cartier, der Rembrandt Group und dem südafrikanischen Apartheidsystem nüchtern aufklärt.⁵⁰⁸ In diesem Moment erklärt sich nicht nur die morbide, mausoleumsartige Ästhetik, sondern es wird auch der Zusammenhang zwischen dem Konsortium, dem Unrechtsregime in Südafrika während der Apartheid und dem kulturellen Engagement der Cartierstiftung sichtbar hergestellt, der vor der detaillierten Lektüre *synekdochisch*, unterschwellig zu erahnen war. Die Zuspitzung in der *conclusio* macht dem Betrachter jedoch nicht nur den Sinnzusammenhang des Tableaus der Stirnwand deutlich, denn im selben Moment geschieht etwas mit dem gesamten Raum, dessen monumentale Struktur sich nun zu einem Bunker, einer Zelle, ja einem Gefängnis wandelt. Durch den visuell signifikanten Input des Passionsmotivs wird auch der gesamte Raum auf der *inhaltlichen Ebene* plötzlich umgedeutet. Unsicherheit und Paradoxie weichen einer konkreten Empörung über eine moralisch zweifelhafte Situation oder gar einer läuternden Kontemplation. Es bleibt das Gefühl der Läuterung, denn das Versprechen, einen Schatz im Innern der Schlucht finden zu können, löst sich nicht ein. Man weiß eigentlich nicht so recht, was man mit dem Wissen anfangen soll, das man im Innern erlangt hat. Es ist ein Wissen, das den Raum im übertragenen Sinne verändert hat. Der Betrachter wird sich der Tragödie bewusst, die den Menschen im Unrechtssystem der Apartheid widerfahren ist. Das Gefühl der Eroberung und der – positiver konnotierte – Drang der Neugier werden in eine ungewisse Machtlosigkeit transformiert. Was tun? Aus dem Innenraum heraus führt nur der Weg durch den engen Durchgang, durch den man bereits eingetreten ist. Man ist durch die Struktur des Raumes dazu gezwungen, den Rückweg anzutreten, der an dem eigenen ursprünglichen Impuls der Neugier und Entdeckungslust vorbei auf den Boden der Tatsachen zurückführt. Der Moment, den man

⁵⁰⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt_Group. Das Firmenkonsortium wurde 1940 vom südafrikanischen Unternehmer Anton Rupert als Tabakhandelsgesellschaft gegründet und weitete seither seine Produktpalette auf Luxus-, Finanz- und Industrierwerte aus.

⁵⁰⁸ Vgl. Haacke Kat. 2006, Tafeln S. 178 sowie Text S. 326.

im Kunstwerk verweilt, ist eine Verweildauer in einer anderen Welt, einer Welt aus einer ab-
geschiedenen, melancholischen Perspektive. Dies spiegelt auch die Fotografie an der Stirn-
seite wider, die eine entrückte, ja nachgerade sublimale Perspektive bietet. Es ist – ganz im Sin-
ne Benjamins – ein melancholischer Blick, der hier die Machtlosigkeit des Einzelnen über den
Lauf der Welt und deren Vergänglichkeit allegorisch darstellt.

Anders als in anderen skulpturalen Settings, in denen der Betrachter einem Angebot kon-
tingenter Sinnstrukturen überlassen wird, zeigt sich in der Arbeit Haackes eine gezielte Argu-
mentation, die dem Ausstellungsbesucher ein spezifisches Engagement abverlangt. Die Kon-
struktion dieser persuasiven Strategie möchte ich daher unter Berücksichtigung der spezifischen
rhetorischen Tropen genauer unter die Lupe nehmen. Das heißt, wir begehen die Installation
in Gedanken ein weiteres Mal und versuchen, die argumentative Struktur nachzuvollziehen,
die uns zu dem soeben beschriebenen Gefühl führte.

Die Frage ist, was wir für dieses Vorgehen bisher über die Fotografien in den skulpturalen
Settings Haackes gelernt haben. Zum einen besteht eine Verwandtschaft im Indexikalitätsver-
hältnis der Fotografie und der Skulptur, denn die Gleichzeitigkeit von Anwesendem und Ab-
wesendem, wie es Owens für das Allegorische bezeichnete, sind ihnen gemeinsam: “An ap-
preciation of the transience of things, and the concern to rescue them for eternity, is one of the
strongest impulses in allegory [...]. This fact is crucial, for it suggests the allegorical potential
of photography”.⁵⁰⁹

Der Unterschied zwischen der fotografischen und der skulpturalen Repräsentation besteht
darin, dass der Skulptur ein dramatisches Moment inhärent ist und bei der Fotografie dieses
dramatische Moment, wie Rebutisch anhand der Malerei konstatiert, dem Bereich der ästhe-
tischen Erfahrung in der Imagination zuzuordnen ist.⁵¹⁰ Wenn das Foto in diesen zeitlich suk-
zessiven Fluss der Skulptur eingebettet ist, dann wird es zu einer Art Text im Text, d. h., das
Foto wird zum Akteur auf einer Bühne; um mit de Man zu sprechen: es wird zu einem dekon-
struktiven Narrativ.⁵¹¹ Es ist somit auch zeitlich rezipierbar, jedoch, wie wir gezeigt haben, auf
einer kognitiv-imaginären Ebene die Bewusstmachung dessen, was den Sinn der gesamten
skulpturalen Präsentation ausmacht. Dies gilt zwar auch für figürliche Darstellungen im Medi-
um der Skulptur, besonders aber für die skulpturalen Settings, von denen hier die Rede ist.
Das bedeutet, dass das Foto, welches zwar nur ein Detail zum Ganzen beiträgt, fast schon
aber die Struktur des Ganzen allein repräsentieren kann. Jedoch erst in einen Bedeutungskon-
text eingebettet, kann die dramatische Form in der Gleichzeitigkeit einer zweidimensionalen

⁵⁰⁹ So Owens, sich wiederum auf Benjamin stützend. Owens 1980a, S. 71.

⁵¹⁰ Vgl. Rebutisch 2003, S. 147 f.

⁵¹¹ Vgl. Kahl 1992, S. 306.

Fläche aufgehen. Sie muss in den dreidimensionalen Raum übertragen werden, der in einer Zeitspanne ‘abgelaufen’ werden muss. Schlüssel für die Einbettung des zweidimensionalen Gleichzeitigen in die dreidimensionale Präsenz ist die Wahl des Motives und der Perspektive, die dieses Motiv vermittelt, wie anhand der Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) besprochen.⁵¹²

5.1.4 Zur Rhetorik von *Les must de Rembrandt*

Daher ist festzuhalten, dass schon die Front der Skulptur *Les must de Rembrandt* (1986) ein Bild vermittelt, das von einem Gegensatz spricht: Der luxuriöse Glanz der Markise und die profane, ja schrundig konkrete Oberfläche des Sichtbetons stehen in einem scheinbaren Widerspruch zueinander. Dieser Widerspruch und das Angebot, sich damit im Innersten auseinanderzusetzen, stellt den Auftakt, gewissermaßen die visuelle Ouvertüre dar. Sie verspricht etwas: Spannung. Dieser Spannung nachgebend betrachten wir als nächste Sequenz der ästhetischen Erfahrung den Durchgang durch die mehrere Meter starke Türlaibung in der Betonfassade. Da es ein recht schmaler Durchgang ist, so dass nur jeweils eine Person hindurchkommt, und auch im Inneren kaum eine Möglichkeit besteht, sich wieder zu einer größeren Gruppe zu sammeln, findet im Moment des Betretens so etwas wie eine Individuation statt. Es ist eine persönliche Ansprache, nicht die generelle Ansprache an ein abstraktes Publikum, sondern ein „Was würdest DU dazu sagen?“, mit dem Haacke die innere Haltung des Ausstellungsbesuchers anspricht. Verstärkend wirkt die vom Betrachter vorgenommene Konnotation mit dem sakralen Zweck einer Andacht, dessen Wahrnehmung sich im Inneren der „Kapelle“ aufgrund der klassischen Anordnung an der Stirnseite verstärkt. Um der Gefahr einer rein kontemplativen Wahrnehmung der Installation zu entgehen, zieht der Künstler den Raum etwas in die Länge, um den Betrachter zu einer Bewegung hin zur Stirnseite zu veranlassen. Indem ihm ein räumlicher Rahmen gesetzt wird, wird der Betrachter dazu aufgefordert, das Innerste aktiv zu erkunden. Im Voranschreiten bestimmen zwei wesentliche Dinge den Weg: erstens die Betonmauern, die den Eingang und den Raum formen, und deren grobe Textur und zweitens die etwa die Hälfte der Wandhöhe und -breite einnehmende Fotografie, die nun den ersten Schritt zur Auflösung einer paradoxen Handlungsfrage darstellt. Simultan wird eine noch diffuse Anklage immer weiter spezifiziert, womit das konkrete Gefühl der Einengung einhergeht, ja des Eingesperrtseins: die Ungerechtigkeit und Unfreiheit wird material-topologisch formuliert. Immer noch wird der Impuls, sich sogleich wieder aus der Enge des Raumes zu befreien, von der Symmetrie der Pilaster und Embleme links und rechts der Fotografie verhindert. Die

⁵¹² Siehe oben, Kapitel 3.2.

Engführung wird temporär durch die Neugier geheilt, bevor die traurige Sakralität durch die Lektüre der Logos und Zahlen in sich zusammenfällt. Denn bei der Lektüre wird die Argumentation konkret. Auf die Erfahrung der gespannten Neugier, der Individuation, des Gefühls der Ungerechtigkeit und des Gefühls einer melancholischen Ergebenheit folgt die Ernüchtertheit infolge der Darstellung des Unrechts, das nur mit stummen Schreien der fotografisch abgebildeten Menschen herausgerufen wird.

Doch wie sieht diese Dekonstruktion eines Bedrücktseins aus? Wie wird aus der Trauer ein Entsetzen, wie aus Empathie ein Unrechtsbewusstsein? Nach Weiners Einwand spielen diese Gefühlsregungen im theatralen – bewussten – Engagement keine Rolle mehr.⁵¹³ Es handelt sich bei der Skulptur um eine komplexe enigmatische, scheinbar asyndetische Verbindung von Logos, Zeichen und Namen, die plötzlich ein latentes Gefühl zur Gewissheit werden lassen. Beim argumentativen, faktischen Teil handelt es sich um eine Erläuterung des Geschehenen durch das Anführen von Beweisen. Haacke verknüpft die Logos der Firmen und bringt sie mit dem „Gefühl der Unfreiheit“ in Verbindung, das sich zuvor kontinuierlich aufgebaut hat. Die Freiheit, sich der Differenzenerfahrung zu entziehen, wird sukzessive dekonstruiert. In Bezug auf *Les must de Rembrandt* (1986) können wir daher festhalten, dass das ‘Spiel’, von dem bei Derrida die Rede ist, nach den Regeln rhetorischer Figuren als Differenzgeschehen zwar stattfindet und die Offenheit der Bedeutung bzw. den Grad seiner Reflexivität garantiert, jedoch die Perspektive der Arbeit immer weiter determiniert. Rosler hat dieses Spiel zwischen Distanz und Engagement wohl am klügsten analysiert, die Kategorie der Distanz der Produktionskonstante einer bürgerlichen Wissensgesellschaft zugeschrieben und als kalt und unauthentisch beklagt.⁵¹⁴ Die für die Beschreibung des Produktionsaktes einer fotografischen Aufnahme bedeutende Kategorie des Engagements beschreibt, wie sehr sich der Fotograf in der Situation befindet, welche er aufzeichnet. Je mehr er sich engagiert, desto ‘authentischer’ ist das Bild in der Lage, dem Betrachter einen Inhalt ebenso eindringlich nahe zu bringen. Das Engagement des Fotografen also verhält sich reziprok zu der Distanz des Betrachters zum thematischen Inhalt des Bildes. Der Betrachter engagiert sich oder wird vielmehr engagiert oder affiziert. Einem empathischen Konzept des Engagements stellt Rosler einen distanzierten, bürgerlichen Dokumentarismus à la Lee Friedländer entgegen, dessen ‘voyeuristischer Blick’ ein echtes (empathisches) Engagement verhindere.⁵¹⁵ Die *diskursive Distanz* ist zu groß. Der Betrachter bleibt über den Schrecken erhaben und Mitleid gehört nicht zu seinen Regungen. Wir bemerken schnell, dass in diesem Konzept von Engagement und Distanz ein moralischer Konflikt

⁵¹³ Vgl. Stemmrich 1997, S. 20, sowie Deutsche 1996, S. 170 f.

⁵¹⁴ Vgl. Rosler 2004, S. 177, sowie ebenda, S. 229 f.

⁵¹⁵ Vgl. Rosler 2004, S. 228 f.

aufscheint, der wohl zu Recht Fragen aufwirft, wenn der Fotograf als Repräsentant einer bürgerlichen Schicht oder Institution mit sozialen Themen in Berührung kommt. Engagement, so Adorno, arbeite nicht auf eine *bestimmte* Haltung hin, sondern hält durch seine Mehrdeutigkeit mehrere Möglichkeiten bereit.⁵¹⁶ Adorno führt weiter aus, dass es in der Kunst nicht allein darum gehe, „Alternativen [zu] pointieren, sondern, durch nichts als ihrer Gestalt dem Weltlauf [zu] widerstehen.“⁵¹⁷ Was hierin zum Ausdruck kommt, ist Adornos Annahme, dass einem Kunstwerk – in unserem Fall ein skulpturales Setting mit einer Fotografie – durch nichts als seiner Gestalt – ohne Ansicht eines Verweises auf die Welt, als Simulation gewissermaßen – bereits eine engagierende Kraft innewohne.⁵¹⁸ Die Freiheit der Wahl, so pointiert Adorno im Kontrast zu Sartre, liege nicht in der Wahl innerhalb der ‘verwalteten Welt’, sondern darin, die Wahlfreiheit anzunehmen oder abzulehnen. Nicht die auswechselbaren Urteile stellen die Entscheidungsfreiheit dar, sondern die Freiheit, sich von diesem Entscheidungsdruck zu befreien oder ihn anzunehmen, was bedeuten würde, sich zu engagieren oder zu distanzieren, durch ‘nichts als der Welt Gestalt’ dem Menschen die Möglichkeit zu eröffnen, sich seines Entscheidungszwanges zu entheben.

Doch für Haacke ist dies nicht genug – in klassischer Manier „spricht“ er vermittelt der Fotografie den Satz von der Distanzierung durch eine intellektuelle Auseinandersetzung, vom theatralen Engagement – noch einmal wie in einer Art Zusammenfassung aus, wenn sich der Betrachter dem Ausgang zuwendet. Der Blick wendet sich vom „Geschehen“ ab und fällt auf die dunklen Betonflächen des Raumes, die Bedrückung schlägt in beinahe klaustrophobische Angst um, die Angst, nicht wieder den Raum verlassen zu können, und die Angst, das Erfahrene nicht einfach wieder vergessen zu können. Das Einzige, was den Betrachter tröstlich stimmen mag, ist die Erinnerung an einen unschuldigen, unwissenden Zustand von zuvor, als er noch nicht mit dem Gedanken leben musste, in etwas eingeweiht zu sein. Er wäre dann auch davon befreit, etwas tun zu müssen. Aber diese Erinnerung an den vorhergehenden Zustand weist ihn doch zugleich darauf hin, dass er nun, als Eingeweihter, die Aufgabe hat, aufmerksam und kritisch Mechanismen der Wahrheits- und Bedeutungsproduktion zu beobachten. Die gesamte Erzählung bekommt damit einen moralischen Zeigefinger, sie gerät zu einer Art Lehrstück und erinnert an die Rhetorik erbaulicher Schriften oder Bildprogramme in sakralen Bauten. Ohne die formale Anleihe bei sakralen Ausstattungsprogrammen überstrapazieren zu wollen, können wir feststellen, dass uns in dieser Arbeit Haackes nach den Regeln der Raumkunst eine Geschichte erzählt wird: “the image of a specific social group struggling for political libe-

⁵¹⁶ Vgl. Adorno 1974b, S. 412 f.

⁵¹⁷ Adorno 1974b, S. 412.

⁵¹⁸ Vgl. Adorno 1974b, S. 413.

ration—the black population of south africa—is framed by corporate or institutional emblems of the class that dominates and oppresses them.”⁵¹⁹ Während also auf der einen Seite die klare Benennung einzelner Fakten möglich ist, stellt Buchloh mit Verweis auf Walter Benjamin zu Haackes Verfahren der Sichtbarmachung des ‘Nichtdarstellbaren‘ fest:

For Haacke, as for many other contemporary artists (including those who are hidden from the art world’s eyes), it now seems increasingly obvious that it is the forms of representation that restrict themselves voluntarily to the purely cultural, the forms of representation that do not at least engage in a desperate attempt to represent those issues termed “unrepresentable”, that are at this moment the truly barbaric.⁵²⁰

Karl Schawelka koppelt diese Strategie Haackes mit Bourdieus Formulierung der Sichtbarmachung „unsichtbarer Strukturen“⁵²¹; sie werden durch Haackes Kunst offensichtlich gemacht und kommentiert. Diese Sichtbarmachung ist nach der Definition von Negt und Kluge diejenige „Politisierung“, die das Politische dazu macht, was es ist, nämlich ein Diskurs, der relativ öffentlich artikuliert wird – letztlich eine Kompetenz der Form, welche der Kunst grundlegend zu eigen ist. Die Arbeit an der Öffentlichkeit geht jedoch weit über den Wirkungskreis einer reinen Kunstaussstellung hinaus. Die Wirksamkeit von Kunst selber wird zum Thema der Arbeit und die politische Öffentlichkeit zum affizierten Material. Besonders deutlich zeigt sich eine solche Wirksamkeit in der Dokumentation öffentlich geführter Debatten um das Werk Haackes, so in der Publikation über die Diskussionen um Haackes Arbeit im Deutschen Bundestag⁵²²: Diese Sammlung von Texten, Aufsätzen, Dokumenten, Ausschnitten aus Tageszeitungen samt Bibliografie der Pressedaten ergibt den medialen Spiegel einer Echtzeitdiskussion, eines kommunikativen Prozesses in der Öffentlichkeit, der durch den Impuls des Haacke’schen Kunstwerkes ausgelöst wird.

6 Dialog als Intervention

6.1 Hans Haacke: *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992)

Abschließend soll aufgezeigt werden, wie sich Öffentlichkeit und Politik sowie Wissen und deren Produktion in einer Arbeit Haackes auf pragmatische Weise miteinander kreuzen.

Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans) (1992) (Abb. 46) stellt einen solchen Kreuzungspunkt, einen Topos aus zwei Perspektiven dar, der das amerikanische Bildgedächtnis

⁵¹⁹ Buchloh 1988/2000, S. 235.

⁵²⁰ Buchloh 1988/2000, S. 235.

⁵²¹ Vgl. Schawelka 1998, S. 21.

⁵²² Vgl. Diers/König (Hg.) 2000.

als öffentliche Adresse anspricht und eine dialektische Befragung, ein vergleichendes Sehen räumlich formalisiert. In *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992) geht es um die Frage des Blicks nicht allein in der Fotografie, sondern um die Blicklenkung in der skulpturalen Präsentation. Die Montage zweier Ready-mades miteinander ergibt eine Art Diorama, eine dialogische Präsentation zweier auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen miteinander korrespondierender Fotografien.⁵²³ Die Arbeit verdeutlicht, wie sehr Haacke die Fotografie als skulpturales Objekt im Raum denkt und wie wenig Skulptur in Haackes Begriff hiervon noch an einem konkreten Volumen festzumachen ist, sondern vielmehr an der Art, wie die Dimension der Zeitlichkeit bei der Darstellung eines – oftmals abstrakten – Gegenstandes herausgearbeitet ist. Die Referenz auf ein kunsthistorisch gewordenes Vorbild, auf die Arbeit des sozial engagierten Walker Evans, die bei einer Pressefotografie im US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf aufgegriffen wird, nimmt Haacke zum Anlass, in einem einzigen Werk die Struktur eines kollektiven Bewusstwerdungsprozesses zu skizzieren und skulptural zu inszenieren. Während das Pressebild die Referenz einfach verwendet, ohne diese zu reflektieren oder dem Betrachter reflektiert darzubieten, verwendet Haacke denselben Kunstgriff des Zitates, um genau das zu tun, was er an der eklektizistischen Aufnahme des Pressefotografen vermisst. Indem Haacke die Presseaufnahme mit der Vorbildaufnahme in seiner üblichen Präsentationsform im Museum direkt vergleicht, werden Mechanismen und Repräsentationslogik eines das Bewusstsein steuernden, Mythen bildenden Ikons dekonstruiert. Interessant ist hier, wie der Vorgang des Zitierens verdoppelt wird und die synchrone Präsentation zweier Zeitformen in einer einzigen Form verschmilzt. Das Konzept der Skulptur mit Fotografie können wir abschließend anhand dieser Arbeit darstellen.

Die Arbeit *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992) legt den Bezug auf das soziopolitische Engagement Roy E. Strykers und seiner Fotografen im Zuge einer politisch eingesetzten Dokumentationsfotografie nahe. Damit stünde Haacke als visueller Aktivist in einer Tradition, die von Lewis Hine über Walker Evans bis Gordon Parks reicht. Haackes 'Engagement' im Präsidentschaftswahlkampf besteht in einem Kommentar zur Kampagne George W. Bushs im Speziellen und zu politischen Kampagnen im Allgemeinen. Doch während dieses recht unspezifische Verständnis eines Engagements im Sinne einer Aktion auf keine bestimmte Wirkung – jenseits der Persiflage – abzielt, greift hier ein semiotisch verstandenes Engagement, also die formale Fähigkeit der Arbeit, die narrativen Strategien von Künstler und Betrachter zu integrieren, Autor und Publikum in seine narrative Dispositive gleichermaßen zu involvieren. Das Konzept des theatralen Engagements trägt meines Erachtens hier der

⁵²³ Auf die raumbezogene Geschichtlichkeit und die Wirkung des Dioramas im Kontext der Propaganda des NS-Regimes weist Sebastian Fitzner hin. Vgl. Fitzner 2008, S. 29-35.

Komplexität des Gegenstandes eher Rechnung als herkömmliche Konzepte von Partizipation oder Kooperation, denn im Kern geht es in der Arbeit darum, welcher Mythos in beiden Aufnahmen aufgerufen wird, wie er genutzt, wie argumentiert wird und womit der Betrachter in einen Dialog geführt werden soll. Im Sinne Foucaults könnte man von der Gouvernementalität der Arbeit sprechen, wie es von einer feministisch-ideologiekritischen Kunstkritik gern getan wird.⁵²⁴ Damit jedoch gerät dieses Konzept des ‘Gegen-ein-dermaßen-regiert-Werden’⁵²⁵ zu einem anarchistisch aufgefassten Konzept erfahrungsimmanenter Medienspezifität, das zu kurz greift, weil die mediale Bedingung⁵²⁶ als rhetorische Form auf sich selbst bezogen bliebe.⁵²⁷

Diese Verhältnisse sind komplex und sollen im Folgenden genauer untersucht werden. Die Arbeit *Photo Opportunity (After the Storm /Walker Evans)* (1992) ist deswegen ein guter Schlusspunkt für unsere Untersuchung, weil sie mithilfe rein fotografischer Mittel dieses rhetorische Engagement der skulpturalen Fotografie zum Ausdruck bringt. *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992) wurde zum ersten Mal in der Ausstellung *The Vision Thing* in der John Weber Gallery, New York, gezeigt. Die Schwarzweißfotografie einer Farmerfamilie von Walker Evans (37 x 44,5 cm) wird unter Glas gerahmt mit Passepartout präsentiert. Sie hängt neben einer ebenfalls schwarzweißen Pressefotografie des amerikanischen Präsidenten George W. Bush mit seiner Frau. Diese Pressefotografie wird in einem mit schwarzen Leisten eingefassten Lichtkasten (89 x 185 x 8 cm) präsentiert. Die Installation dieses Bildpaares präsentiert sich auf Augenhöhe in dichtem Abstand zueinander. Walker Evans’ Fotografie aus den 1930er Jahren tritt ästhetisch hinter dem proportional breiteren, vergrößerten Pressefoto im Leuchtkasten zurück (Abb. 46). Augenfällig ist die Analogie zwischen den beiden Aufnahmen: ein senkrecht, leicht schräg gestellter Balken parallel zur Bildebene, an den sich eine Figur der Szene anlehnt – ein Analogon, das den Dialog zwischen den beiden Aufnahmen initiiert.

Die Figur auf der Fotografie von Walker Evans, in Overall und Farmerhut gekleidet, lehnt lässig am schiefen Pfosten, die Hände hinter dem Rücken, die Zigarette im Mundwinkel. Hinter ihm, auf der staubigen, kargen Veranda blicken Frau und Kinder apathisch an der Kamera vorbei. Der Abzug ist eher klein im Format, die Komposition ausgewogen, was der Verzweiflung einer hungernden Farmerfamilie einen sowohl erhabenen wie still-intimen Ausdruck verleiht. Im Gegensatz zu der Aufnahme Evans’ jedoch präsentiert sich das Pressebild des Präsidentenpaares auf einem großzügigen Querformat. Mit ausgestrecktem Arm, die Hände in dicken Ar-

⁵²⁴ Vgl. Steyerl 2003, S. 92.

⁵²⁵ Vgl. Deutsche 2006.

⁵²⁶ Vgl. Krauss 2000, S. 9 f.

⁵²⁷ Zur Verbindung zwischen dem Formbegriff und dem Konzept des *punctum* von Roland Barthes vgl. Foster 1996, S. 134.

beitshandschuhen steckend, lehnt der Präsident, in Jeans, Mantel und mit einer Baseballmütze gekleidet mit einem düster in die Ferne, aus dem Bildfeld schweifenden Blick an einem Pfosten. Im Kontext dieser Arbeit ist eine Anspielung an die journalistisch kolportierte Visionslosigkeit der Bush-Administration augenfällig.⁵²⁸ Hinter Bush klafft ein Loch in einer hölzernen Hauswand, das einen Blick auf das halbverdunkelte, verwüstete Innere erlaubt. Die Präsidentengattin, ihrer repräsentativen Rolle angemessen erscheinend, wirkt in stoisch unbeteiligter Haltung in zweireihiger Jacke seltsam deplatziert.

Beginnen wir mit der Frage, warum Hans Haacke die Aufnahmen Walker Evans' verwendet und welche Folgen das für die Deutung des Bildpaares hat. Der Rekurs auf solche Aufnahmen war in der Kunst nicht ganz neu. Sherrie Levine hat 1981 mit ihrer Serie *After Walker Evans* (1981) (Abb. 49) Aufsehen erregt. Auch wenn sie sich einem anderen Schwerpunkt in der Aneignung der Bilder widmete, so spielte das Einzelbild und was darauf zu sehen war, für sie ebenso wie für Haacke eine nachgeordnete Rolle hinter der Fragestellung der Affirmation eines politisch codierten Bildgedächtnisses.⁵²⁹ Da die Episode der amerikanischen Sozialdokumentation im Allgemeinen als politische Auftragsarbeit verstanden und das amerikanische Bildgedächtnis durch diese besonders geprägt ist, haben diese Aufnahmen eine spezifische Ikonografie, die Haacke hier zum Anlass nimmt, über die Adaptionen dieser kanonischen Formen nachzudenken und sie offenzulegen. Im Allgemeinen werden Aufnahmen wie diese als dokumentarisch bezeichnet. Das eröffnet uns ein Spannungsfeld, das über eine politisch motivierte Manipulation von und durch Bilder hinaus die Frage nach der subjektiven Sicht von Wirklichkeit vor Augen führt. Gewiss kein neues Problem für die Kunsttheorie, verlieh die massenhafte Verwendung der Fotografie als dokumentarisches Medium seit den 1920er Jahren diesem Diskurs eine neue Qualität.⁵³⁰ Dieses Problem des Dokumentarismus stellt sich überall dort, wo man geneigt ist, der Darstellung einen beweisenden Charakter zuzugestehen, d. h., die Annahme vorwegzunehmen, das Abgebildete oder Erzählte gehöre der Sphäre der Exis-

⁵²⁸ Vgl. Ajemain 1987.

⁵²⁹ Sherrie Levine hatte eine ganze Serie aus dem Werk Walker Evans' abfotografiert und diesen Aufnahmen eine institutionskritische Wendung verliehen. Die erste Ausstellung dieser Fotografien fand 1981 in der Metro Pictures Gallery in New York statt. Vgl. Römer 2001, S. 88. Die Operation, die hier aufscheint, können wir mit Levines Adaption *After Edward Weston* (1981) vergleichen. Hierbei bezog sich Levine in der Fokussierung auf Fotografien des Group-f/64-Gründers Edward Weston auf einen medienhistorischen Wendepunkt, die Aufspaltung der Fotografie in zwei Lager: das Lager der Piktorialisten – die den Fotojournalismus nachahmten – und das Lager derjenigen, wie Weston, die sich mit der medienspezifisch determinierten Abbildhaftigkeit und der Ausweitung der technischen Grenzen der Fotografie befassten. Vgl. Wall 1995/1997, S. 385.

⁵³⁰ Dies ruft etwa der Blick auf den Diskurs über viktorianische Reiseliteratur im 17. und 18. Jahrhundert durchaus ins Gedächtnis, in dem dieselbe Frage nach dem Verhältnis von Erfahrung und Imagination, also die Frage nach der Authentizität, gestellt wurde. Die literaturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Roman des 17. und 18. Jahrhunderts ist ein Beweis dafür, wie man sich mit dem Wahrheitsgehalt einer Gattung auseinandersetzen kann. Vgl. Davis 1996 oder auch Simonis zu Georg Lukács' Theorie des Romans. Vgl. Simonis 1998, besonders Kap. 3.

tenz an und nicht der Fiktion.⁵³¹ Dieses Vertrauen auf ein direktes indexikalisches Verhältnis von Gegenstand und Abbildung drückt sich in der Verwendung der Kategorie ‘dokumentarisch’ aus.⁵³² Diesem Verhältnis wurde jedoch schon früh Misstrauen entgegengebracht, und die genaue Betrachtung der Aufnahme Walker Evans’ lässt dieses Problem hervortreten.

Im Original trägt die Fotografie Evans’ den Titel *Floyd Burroughs and Tenge children, Hale County, Alabama* (1935) (Abb. 47).⁵³³ Der Titel der Aufnahme im Archiv der Library of Congress mutet dokumentarischer an als die Fotografie selbst. Denn es existieren einige Aufnahmen, die Evans nacheinander vom selben Motiv in einer Serie angefertigt hat und deren Vergleich miteinander die Inszenierung der ausgewählten Aufnahme enthüllt. Dem Titel *Photo Opportunity (After the Storm /Walker Evans)* (1992) ist darüber hinaus zu entnehmen, dass es sich auch um eine solche Inszenierung handelt. Schaut man sich die anderen Aufnahmen an (etwa Abb. 51)⁵³⁴, erscheinen die ‘Modelle’ auf der Veranda in beiden Aufnahmen in verschiedenen Posen. Auf der Veranda des einfachen Holzhauses sind einige Gerätschaften und ein Hund zu sehen. Der Junge hinter der Balustrade kommt in der zweiten Aufnahme nicht mehr vor. Der Farmer, damit beschäftigt, eine Zigarette zu drehen, wartet an einen Pfosten gelehnt, ohne die Kamera zu beachten. Auf der nächsten Aufnahme steckt ihm die Zigarette im Mundwinkel. Zwei junge Frauen und ein Kind stehen daneben, erwartungsvoll, ein wenig verborgen, sich für die Aufnahme die Haare ordnend. Der Mann, das Kind und die Frauen gehen dem Moment der Aufnahme unterschiedlich entgegen: Sie sind zu einer ‘Photo Opportunity’, einem Fototermin, gebeten worden. Es handelt sich auch nicht um *eine* Familie, sondern um die Kinder der Familie Tenge und um den Farmer Burroughs. Sie sollen zusammen das Bild einer armen Familie in Alabama repräsentieren, somit einen Bedeutungszusammenhang stiften, den sie im Grunde qua ihrer eigenen Person zwar aufweisen mögen, jedoch als fotografisches Sujet eben nur mittelbar leisten. Dies überträgt sich auf die Bedeutungsstiftung innerhalb der Konstruktion des Displays der beiden Aufnahmen. Der Ort, die Veranda mit ihrem schiefen Stützbalken in der Mitte, leicht perspektivisch von rechts ins Bild gesetzt, ist bewusst gewählt. Der Fotograf hat seine Kamera aufgebaut, die jungen Frauen haben ihre Haare geordnet, die Zigarette sitzt im Mundwinkel, die Hände stecken in den Taschen. Evans zeichnet hier eine moderierte Allegorie des Elends: Der Mann, verschlossen die Hände in die Taschen seines Overalls gesteckt, die Zigarette im Mundwinkel, blickt wie auch ‘seine Familie’ in eine ungewisse Zukunft außerhalb des Bildfeldes. Erwartung, Untätigkeit und Lethargie zeichnen sich in den Gesichtern ab – Menschen in einer wirtschaftlichen Zwangslage,

⁵³¹ Vgl. Daston/Galison 2002, S. 33 f.

⁵³² Vgl. Cowie 2003, S. 15 f.

⁵³³ Library of Congress, Washington D.C.: CN: LC-USF33- 031306-M5.

⁵³⁴ Library of Congress, Washington D.C.: CN: LC-USF33- 031306-M2.

Darsteller eines Wildwesttheaters, Opfer einer verfehlten Agrarpolitik. Evans stellt sich als Regisseur dieser Inszenierung außerhalb des Geschehens. Die Mittelbarkeit des fotografischen Blicks evoziert ein Gefühl des erhabenen Schreckens über das Elend der abgebildeten Menschen. Auf den zweiten Blick sind auch die Personen auf dem Bild von einer seltsamen Teilnahmslosigkeit am Geschehen in der Aufnahme.⁵³⁵ Für die Farm Security Association – eine Propagandaorganisation der US-amerikanischen Regierung – arbeitete Evans seit 1936 mit einer technisch anspruchsvollen Plattenkamera des Formats 20 x 25 cm und erzielte damit eine höhere Bildqualität. Das lief auf eine fortgeschrittene Auseinandersetzung mit der Technik und mit der Motivik der Bilder hinaus. Evans orientierte sich motivisch anfänglich an piktoralistischen Vorbildern wie Alfred Stieglitz und Edward Steichen. Den Stil, den er entwickelte, versucht Szarkowski als “artiness [which] refers to an exaggerated concern for the autographic nature of a personal style”⁵³⁶ zu beschreiben. Doch im Gegensatz zu seinem Vorbild Stieglitz habe sich Evans eine “art that would seem reticent, understated, and impersonal” zum Ziel gesetzt.⁵³⁷ Dieses frühe Schwanken zwischen einem malerischen und einem nüchternen Reportagestil änderte sich nach Szarkowski, als Evans sich für jene Art von Fotografie zu interessieren begann, die in Tageszeitungen und Magazinen abgedruckt wurde – das alltägliche Leben und eine scheinbar kohärente Realität zeigende Bilder, von zwar nüchternem, jedoch narrativem Stil. Interessanterweise stellt Szarkowski den Bezug zu der französischen Literatur her, die Evans in seinen Pariser Jahren geprägt hat. So weist er auf Gustave Flauberts Forderung nach einer gottgleich unsichtbaren Künstlerfigur hin:

An artist must be in his work like God in Creation, invisible and all-powerful; he should be everywhere felt, but nowhere seen. Furthermore, art must rise above personal emotions and nervous susceptibilities. It is time to endow it with pitiless method, with the exactness of the physical sciences.⁵³⁸

⁵³⁵ Evans’ biografischer Hintergrund mag zunächst Aufschluss darüber geben, welche Motive eigentlich hinter seinen Aufnahmen steckten. Aufgewachsen im elitären Umfeld eines wohlhabenden Vorortes von Chicago, zog er zu Beginn der 20er Jahre nach New York, um an verschiedenen Colleges Literatur zu studieren. 1926 ging er nach Paris an die Sorbonne, wo er französische Literatur und Kunst studierte. Durch die Erfahrung mit Europa für kulturelle Unterschiede sensibilisiert, entwickelte Evans ein kritisches Bewusstsein gegenüber der amerikanischen Gesellschaft. Dies mag auch der Grund sein, warum er später mit Roy E. Stryker und für die FSA arbeitete. Vgl. Szarkowski 1971, S. 9.

⁵³⁶ Szarkowski 1971, S. 10.

⁵³⁷ Szarkowski 1971, S. 10.

⁵³⁸ Szarkowski 1971, S. 11.

Die Aufgabe des Künstlers liegt also in der Paarung einer 'unsichtbaren' Poesie mit einem mechanistischen und naturwissenschaftlichen Empirieverständnis. Dieses allegorische Verfahren speist sich aus der Emblematik der zeitgenössischen Literatur.⁵³⁹

So interessant hier das frühe Auftauchen eines emblematischen Verständnisses beim Fotografen Evans als Parallele zum allegorischen Gebrauch bei Hans Haacke auch sein mag, wollen wir die literarische und technische Prägung Evans' an dieser Stelle nicht weiter gewichten. Das historische Umfeld der Aufnahme Walker Evans' in Bezug auf die Frage ihrer Inszenierung ist der zentrale Punkt für die Arbeit *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992), die Hans Haacke in die Präsentation der zwei Fotografien überführt und damit eine entscheidende Veränderung im emblematischen Moment vornimmt.

Die Asymmetrie zwischen den beiden Aufnahmen erweitert das 'Engagement' der Arbeit auf deren Präsentation, nachdem Zweck und Komposition thematisiert und die Autorschaft eben auf diese Ebene der künstlerischen Handlung, auf die Ebene des Auswählens, verschoben wurde. Hans Haacke stellt Walker Evans' *Floyd Burroughs and Tengele children, Hale County, Alabama* (1935) eine Aufnahme gegenüber, die den Schwerpunkt auf eine repräsentationskritische Deutung lenkt. Die Wahl des Präsidentenporträts als Gegenpol ist, wie wir gesehen haben, nicht zufällig getroffen, sondern begründet sich aus dem Motiv des schräg gestellten Balkens in der Inszenierung beider Bilder. Auch der Fotograf des Präsidentenpaares, vermutlich der Kampagnenfotograf der Washington Post, bediente (Abb. 48) sich dieser kompositorischen Besonderheit.⁵⁴⁰ Sowohl die Motive als auch die Auswahl der beiden Aufnahmen stehen damit *nicht* im Status einer Koinzidenz außerhalb der Verantwortung Hans Haackes als Autor. Dies setzt sich in der Asymmetrie der Präsentation der beiden Aufnahmen fort, die Haacke mit dem üblichen Gebrauchswert beider Arbeiten begründet, indem er Präsentationsformen wählt, in denen solche Bilder normalerweise betrachtet werden. Auch hier kommt es zu einer Asymmetrie.

Schaut man zunächst auf das Foto des Präsidenten, dann fällt eine seltsame, doch erwartungsgemäße Inszeniertheit der Fotografie auf. Der Präsident, gekleidet in eine Art Arbeitskleidung, posiert mit ausholender und Erschöpfung ausdrückender Gestik und Mimik an dem Stützbalken. Dieser scheint zu verhindern, dass das zerstörte Feriendomizil in sich zusammenstürzt. Die Gattin, die die Hände hinter dem Rücken verschränkt, zeigt zwar dieselbe Leidensmiene, wirkt aber durchaus gefasst. Sie stehen vor einer Öffnung. Leisten rahmen eine Fensteröffnung. Abgeplatzte Farbe und gesplittertes Holz zeugen von der Zerstörungskraft der Natur. An der

⁵³⁹ Zur Emblematikforschung in der Literaturwissenschaft sowie zu dem Verhältnis des Emblems zur Figur der Allegorie findet sich in Simonis' Auseinandersetzung mit Lukács' und Benjamins Geschichtsverständnis eine knappe Darstellung. Vgl. Simonis, S. 275.

⁵⁴⁰ Vgl. Glassman/Kenney 1994, S. 5.

Oberkante der Öffnung verrät ein Schlagschatten, dass zumindest ein Blitzlicht die Situation erhellt, der Hintergrund bleibt diffus und unausgeleuchtet. Die Spontaneität, die diese Aufnahme suggeriert, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es eine gestellte Aufnahme ist. Das verbindet sie mit der Aufnahme von Walker Evans. Die Inszenierung dient hier ebenso einem politischen Zweck wie dort. Dies wird durch die Gegenüberstellung mit der Aufnahme Evans' aktualisiert. Den ikonografischen Impuls für diesen politischen Entstehungs- und Verwendungszusammenhang liefert die amerikanische Kunstgeschichte, denn den Bildtypus des Doppelporträts, wie im Präsidentenbild, hat der Maler Grant Wood 1930 mit seinem Gemälde *American Gothic* (Abb. 52) in eine nationale Ikone verwandelt. Sein Bild zeigt einen Mann und eine Frau mit ernsthaft verklärten Gesichtszügen vor einem Haus im Stil der *carpenter gothic*.⁵⁴¹ Die Zacken der Heugabel in der Hand des Mannes wirken nicht nur wie ein Beweis der Beobachtungsgabe und der technischen Fähigkeiten des Malers, sondern auch als Hinweis auf die 'Tiefenschärfe' der Bedeutung des Bildes.⁵⁴²

Die Nähe zur Neuen Sachlichkeit in Europa ist in dem Bild ebenso anzumerken, wie der gesellschaftskritische Aspekt der 'realistischen' Darstellung. *American Gothic* (1930) kann als Initialzündung eines kritischen Realismus in den Vereinigten Staaten gelten, für den später der Maler Ben Shahn bekannt wurde. Weniger illusionistisch als Wood, jedoch dem Gegenständlichen auf der Basis von Fotografien und, vielleicht noch wichtiger, der politischen Stellungnahme verpflichtet, arbeitete Shahn im selben Atelier wie Walker Evans in New York – er war ebenfalls bei der FSA angestellt – nach fotografischen Vorlagen. In der Lithografie *Fürsorgebedürftige* (1935) (Abb. 54) nach einer von ihm selbst angefertigten Fotografie (Abb. 53) kommen diese Bezüge deutlichen zum Ausdruck.⁵⁴³ Insbesondere der Bezug zum Doppelporträt von Wood fällt ins Auge. Shahn verändert jedoch das politische Credo von derjenigen einer epischen Identifikation hin zu einer Ikone heroischen Elends. Dies kommt besonders deutlich in der Lithografie zum Ausdruck: Die Baracken im Hintergrund, ausgetrocknete Bäume und die hageren, verbogenen Gestalten der Porträtierten interpretieren das ambivalente Normgefüge des Bildes *American Gothic* (1930) als gefallenes Paradies. Die

⁵⁴¹ Die Personen, die separat für das Gemälde Modell saßen, waren die Schwester des Künstlers, Nan, und dessen Zahnarzt, Dr. Byron McKeeby. Das Haus, das sich in Eldon, Iowa, befindet, soll nach dem Weißen Haus das zweitbekannteste Gebäude der USA sein. Vgl. Milosch 2005.

⁵⁴² Bereits nach seiner ersten Ausstellung im Art Institute of Chicago war das Gemälde äußerst populär und schnell politisch gedeutet worden. Wood stammte aus dem ländlich geprägten Bundesstaat Iowa und war mit dortigen Verhältnissen vertraut. Er studierte von 1913 bis 1920 Malerei am Art Institute of Chicago und bereiste dann Europa, wo er sich in Paris und München besonders mit realistischen Strömungen, wie der neuen Sachlichkeit, auseinandersetzte. Die Übertragung der realistischen Bildauffassung der Europäer auf Motive seiner Heimat entfaltete eine starke Spannung zwischen der isolationistischen und moralisch-kulturellen Rigidität des Mittelwestens und der in den Großstädten Amerikas herrschenden Weltoffenheit. Vgl. Steams 2000, S. 260.

⁵⁴³ Doherty 1974, S. 7, Tafel 61, S. 92.

Stabilität der puritanischen Haltung ist der tiefen Verzweiflung einer von Dürren und Seuchen gebeutelten und – ohne die Heugabel – ohnmächtigen Landbevölkerung gewichen.

Neben der ikonografischen Umdeutung von *American Gothic* (1930) waren Shahns in Europa gesammelte Erfahrungen mit den Traditionen der Malerei ausschlaggebend für die Wahl des Motivs. 1934 schreibt Panofsky in einem Aufsatz über Jan van Eycks Bildnis der Arnolfini-Hochzeit über die Verschränkung eines realistischen Darstellungsmodus mit der Behauptung der Zeugenschaft im Bild (Abb. 55).⁵⁴⁴ Die Signatur über dem konvexen Spiegel erfülle, so Panofsky, das Kriterium einer Beglaubigung der Anwesenheit van Eycks als Zeugen und damit der rechtmäßigen Eheschließung.

Since the two people portrayed were married merely 'per fidem' the portrait meant no less than a 'pictorial marriage certificate' in which the statement 'Jan van Eyck had been there' had the same importance and implied the same legal consequences as an 'affidavit' deposed by a witness at a modern registrar's office.⁵⁴⁵

Ein gesteigerter Realismus als Mittel der Evidenzbehauptung hat also ikonografisch-semantische Vorläufer in der Malerei, auf die sich Wood wie Shahn und letztlich Evans gleichermaßen stützen konnten und von deren Liabilität die Kampagnenfotografie des amerikanischen Präsidenten ohne Zweifel profitierte. Neben dem Realismus der Darstellung der Aufnahmen von Walker Evans und dem Realismusanspruch der Presseaufnahme rekurrieren die Fotografien in Haackes Konstellation auf eine politisch motivierte Verwendung des Doppelporträts als bildevidente Sinneinheit. Die Sinnstiftung kommt erst durch die diachrone Zusammenschau der beiden Bilder in *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992) zum Tragen. Für Platon war die Nachahmung in der Kunst eine abzulehnende und niedere Funktion. Wichtiger waren für sein Kunstideal die Ideen, die abstrakten Charakter haben, weswegen man den Künstler der abstrakten Idee den Allegoriker nennen muss. Aber eben dieser Allegoriker, der ebenfalls auf die Erscheinungen dieser Welt angewiesen ist, verwendet diese im metonymischen Sinne für seine sinnhaltigen Kompositionen. Am besten hat Benjamin H.D. Buchloh ebendiesen Umstand für die (post-)moderne Kunst festgestellt und daher wohl am präzisesten beschrieben, welche Operation denn eigentlich Lebenswelt und Kunst miteinander

⁵⁴⁴ Das Bild van Eycks bezieht sich auf die unstandesgemäße Hochzeit zwischen Giovanni Arnolfini und Jeanne de Cename. Die Hochzeitsdarstellung zeigt das Paar anlässlich eines außerkirchlichen Ritus, der 'per fidem' juristisch gültig geschlossen werden konnte. Es ist also wiederum eine allegorische Darstellung einer politischen Haltung. Der Ritus sah das Halten der Hand, aus der griechischen und jüdischen Tradition herkommend, sowie das Anlegen der Ringe und die Anwesenheit eines Zeugen vor.

⁵⁴⁵ Panofsky 1934, S. 124.

verbindet.⁵⁴⁶ Denn wenn die Kritik an einer fotografischen Wahrnehmung der Welt⁵⁴⁷ zu irgendeiner Konsequenz geführt haben sollte, dann wohl zu der einer allegorischen Qualität der Fotografie um 1960. Dass diese Wende auch politisch motiviert war, liegt auf der Hand. Daher wird beispielsweise in einer allgemeinen Beschreibung der allegorischen Praxis im hergebrachten Kontext erklärt:

Die Emblematik, eigentlich eine Gattung der Dichtkunst, hat die Aufgabe, allgemeinplätzliche Sentenzen zu Staatskunst, Moral, Liebe und Lebensweisheiten [das sind Ideen, Anm. d. Verf.] durch Bilder und Verse künstlich zu verrätseln und geistreich zu pointieren. Dieser emblematische Umgang mit unsichtbaren Ideen liefert den Malern Konzepte für allegorische Bilder, und seine Anwendung auf schlichte Gegenstände [...] verhilft zur symbolischen Vertiefung scheinbar realistischer Darstellungen.⁵⁴⁸

So sind die Bilder oder Kunstwerke Haackes im besten Sinne des Wortes Allegorien, also Bilder, die einen abstrakten Inhalt haben. Dass sie etwas Anderes zeigen als das, was sie bedeuten (im wörtlichen Sinne der griechischen Übersetzung *allegoria*), besagt auch, dass sie etwas nicht zeigen, was sie jedoch meinen. Dieses Verbergen oder Verklusulieren eines Wissens oder auch umgekehrt das scheinbare Zeigen eines Nichtwissens ist die zentrale allegorische Operation, die schon in der Realismusdebatte der Malerei des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden zu aktuellen politischen Anlässen ein probates Mittel der Darstellung war.⁵⁴⁹

Obwohl die Inszeniertheit der Gesten offensichtlich und die bildkritische Haltung der Kombination der Pressefotografie mit der politischen Auftragsarbeit in der Arbeit Haackes evident ist, ist an diesem Doppelporträt nicht allein die dialogische Struktur, sondern vor allem deren allegorischer Charakter, der hier wie dort aus aktuellem Anlass eines politischen Ereignisses zur Anwendung kam, entscheidend für die Qualität von *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992).

6.2 Allegorie – oder die Beobachtung

Haben meine Überlegungen zu Haackes Werk im Kontext der Beschäftigung mit konzeptueller Fotografie begonnen, standen bei allererster Betrachtung zu diesem Thema stand allerdings Hans Haacke durchaus nicht im Mittelpunkt. Stattdessen bestand anfangs das Interesse ganz allgemein darin, konzeptuelle Strategien der 60er und 70er Jahre näher zu untersuchen und

⁵⁴⁶ Vgl. Buchloh 2006b, S. 29.

⁵⁴⁷ Im Kontext der französischen Soziologie bezeichnete Bourdieu diese Kritik als „kleinbürgerlich“, da für ihn die fotografische Wahrnehmung eine Möglichkeit des Weltzuganges war. Vgl. Bourdieu 2002, S. 25 f.

⁵⁴⁸ Raupp 2010, S. 26.

⁵⁴⁹ Vgl. Panofsky 1934, S. 118 f.

Fotografie und ihre Verwendung in den Mittelpunkt der Untersuchung zu stellen. Unterdessen fiel mir jedoch eine Besonderheit in Haackes Werk auf: Die Fotografie durchzieht Haackes gesamtes Werk wie ein roter Faden, ändert jedoch im Verlauf unterschiedlicher Werkphasen ihre Funktion erheblich. Dennoch findet gerade die Fotografie in der Literatur zu Haacke – abgesehen von wenigen Ausnahmen – keine besondere Beachtung. Zu dieser Beobachtung trat der Eindruck hinzu, dass Haackes Verwendung von Fotografie und besagter Funktionswandel einer Untersuchung der Formentscheidungen im Werk Haackes aus formaler Sicht dienen könnte. Hierbei bestand allerdings die Problematik, dass wiederum die inhaltliche Konzentration Haackes auf tagespolitische Themen, auch mittels verwendeter Fotografien, den Blick auf eine formal-ästhetische und gattungsspezifische Untersuchung des Werkes verstellt. Die Kongruenz von Form und Inhalt zu generalisieren, d. h., die tagespolitische Thematik zu einem impliziten Grund für die formale Ausführung der Arbeiten zu erklären, würde die künstlerische Souveränität Haackes in Zweifel ziehen oder gar in Abrede stellen. Doch eine solche Gefährdung darf meines Erachtens mit guten Gründen bezweifelt werden.

Denn aus politischen Inhalten Rückschlüsse auf formale Ausprägungen zu ziehen erscheint zwar zunächst logisch, ermöglicht aber letztlich keine Erklärungen für die ästhetischen Entscheidungen Haackes und klärt weder hinreichend mediale Einflüsse, beispielsweise der Fotografie auf die ästhetische Erfahrung seiner skulpturaler Displays, noch geht aus ihr ein Kontextualisierung in Bezug auf die Rolle Haackes im Feld der wechselhaften Beziehung und Entwicklung einer Fotografie von Skulptur zu einer Fotografie als Skulptur aus diesem mythologischen Kurzschluss hervor.

Deshalb schien mir Haacke ein interessantes Beispiel dafür zu sein, die Beziehung zwischen Fotografie und Skulptur genauer zu beleuchten und dabei möglichst viele Störgrößen in diesen Modellfall einzubeziehen, um den spezifischen historischen Kontext mit zu berücksichtigen, in dem die formal-ästhetischen Strategien Haackes im Verhältnis zwischen Fotografie und Skulptur Fuß fassen konnten. Dazu ging die hier vorliegende Untersuchung folgendermaßen vor: Eine Bestimmung des Raumbegriffs musste als Ausgangspunkt für den skulpturalen Gebrauch der Fotografie in Haackes Arbeit geleistet werden. Dabei wurde der Diskurs um den Topos Raum anhand der Analysen einiger Autoren zum Thema Skulptur im Allgemeinen mit dem Skulpturbegriff Haackes im Besonderen sowie mit dessen fotografischem Gebrauch und räumlicher Transformation in Beziehung gesetzt.

Das Fazit war hier, dass Haackes dynamische Raumkonzeption zum einen von einem konkreten Begriff der konstruktivistischen Skulptur, zum anderen aber von der Idee eines abstrakten „geistigen“ Raumes beeinflusst war, den es zu beschreiben galt. Die Vibration, von der

Haacke 1962 sprach, als der Ort einer Bewegung, welche die Konstellation von Werk, Umgebung und Betrachter ins Auge fasste, galt es für Haacke festzuhalten und zu beschreiben, was dem Versuch gleichkommt, ‚das Reale festzuhalten‘. Die Fotografie stellte hierfür die technischen Mittel zur Verfügung, einen Bruchteil der Zeit festzuhalten. Fotografie stellt so in den skulpturalen Displays Haackes ein stillgestelltes Moment im Prozess der Wahrnehmung und Bedeutungsproduktion dar. Gleichzeitig steht die Fotografie selbst für einen deutungswürdigen Zusammenhang, der einer eigenen Reflexion bedarf. Die Fotografie ist Hintergrundinformation für die ästhetische Information der Skulptur.

Zu Beginn der Untersuchung wurde daher festgestellt, dass für die im Kontext Haackes oftmals gestellte Frage nach dem Politischen in der Kunst das Verhältnis von Inhalt und Form zentral ist. Zunächst haben wir daher den Inhalt einer Arbeit und ihre soziologische Motivation bestimmt, um sodann den Darstellungsmodus dieses Inhaltes anhand einer fotografischen Reihe, der *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001), zu untersuchen. Wir haben zu zeigen versucht, dass die Fotografien jenseits der soziologischen Aufmerksamkeit ein besonderes Interesse an der formalen Inszenierung aufweisen, die, etwa der Malerei entlehnt, zugleich ein soziologisch Reales als einen eher zufälligen Inhalt haben. Diese formale Besonderheit stellte sich in gewisser Weise als kapriziös dar, da sie, im Gegensatz zur ethnografischen Dokumentation oder zum journalistisch-ästhetizistischen Anspruch der Streetphotography, ein besonderes und vom Gegenstand losgelöstes Augenmerk auf die Form legt. Dies scheint hinreichend zu belegen, dass der nachträgliche Schluss, Haacke hätte bereits in diesen frühen Fotografien ein soziologisches Interesse und besonderes Gespür für soziologische Themen gezeigt, zumindest erklärungsbedürftig erscheint.

Hier musste aufgrund der besonderen Stellung des Konglomerats der *Fotonotizen* ein Exkurs in die Verwendung von Fotografien in der soziologischen Feldforschung unternommen werden, um den Verdacht zu zerstreuen, es handele sich bei den *Fotonotizen* um eine ethnografische Studie. Angesichts des nachhaltigen, tiefgreifenden Interesses des Malereistudenten Haacke an der Frage der Form und der Inszenierung um ihrer selbst willen kann dieser Verdacht wohl ausgeräumt werden, da sich das Motiv des ‚Ausstellungsbesuches‘ offenbar zufällig mit dem Forminteresse verband.

Des Weiteren musste der Frage auf den Grund gegangen werden, wie sich Haacke von diesem Gebrauch und dieser Einübung formaler Eigenschaften der abbildenden Funktion der Fotografie entfernte, um Fotografie als eigenständiges, von der Abbildung abgelöstes künstlerisches Mittel – letztlich skulptural – zu verwenden. Die Voraussetzungen für einen solchen konzeptuellen Einsatz der Fotografie habe ich exemplarisch anhand einer Arbeit des Künstlers

Jan Dibbet erörtert. Hier musste ich zu dem Schluss kommen, dass es sich bei Haackes Gebrauch der Fotografie um einen strukturellen Gebrauch handelt, d. h. nicht allein um eine Dokumentation von Werkgeschehen oder soziologischen Sujets. Zu zeigen war hier, dass die Verwendung der Fotografie in Haackes Werk sich durch die konzeptuelle Fotografie in eine Form der Darstellung von abstrakten Gegenständen und Theoremen gewandelt hatte und zugleich eine formale Präsenz des fotografischen Bildes als Objekt anstrebte. Dem folgte die Überlegung, dass die fotografische Beobachtung der Skulptur durch Haacke selbst Konsequenzen für dessen Skulpturbegriff hatte.

Daraufhin musste festgestellt werden, dass eines der vorherrschenden Verhältnisse zwischen Inhalt und Form bei Haacke das Allegorische ist. Da dies jedoch für die Kunst der Moderne überhaupt ein gängiges kulturgeschichtliches Merkmal ist, konnte diese Feststellung nicht allein auf einer nachträglichen theoretischen Reflexion von Werken der 60er Jahre in der Kunstkritik allein beruhen und auch nicht dazu dienen, ein modernes von einem postmodernen Paradigma zu unterscheiden. Die Frage musste vielmehr sein, ob und wie die Fotografie als Form für dieses allegorische Verhältnis eine Rolle spielte und ob sich dadurch die Anwendung und Erfahrung der Fotografie veränderte.

Die Fotografie sowohl als Technologie als auch als Form zieht aus der allegorischen Öffnung ihres Darstellungsmodus durch die Einnahme einer Perspektive, aus der sie sich selbst beobachtet, ein politisches Potenzial. Dies schließt auch die Fragen ihrer Präsentation im Raum mit ein, wodurch die Fotografie in der Betrachtung zu einem skulpturalen Objekt tendieren muss. So zeigte die Untersuchung hier auf, dass sich im Umfeld der konzeptuellen Fotografie fotografische Abzüge als materielle Phänomene wahrnehmen lassen und dadurch einen skulpturalen, d. h. räumlichen Gehalt darstellen und sichtbar machen können. Sowohl ihre Abbildhaftigkeit als Momentum einer raumzeitlich expandierenden Imagination als auch ihr Kontextbezug auf eine konkrete oder imaginäre Umgebung sind hier die entscheidenden Schnittstellen zur Gattung der Skulptur.

Diese Auswirkungen lassen sich sodann in den Kontext historischer Vergleiche in spezifische Vorgehensweisen differenzieren. Zentral war hierbei die Perspektivierung an Mechanismen, wie sie die Systemtheorie beschreibt. Deshalb musste die Systemtheorie, als eine Theorie der Lebensbeschreibung mit Formproblemen durchaus soziologischer Art, mit dem Problem des Allegorischen in Verbindung gebracht werden. Die Allegorie als sich selbst reflektierende und sich dadurch einem Deutungshorizont eröffnende rhetorische Figur ist hier die ausschlaggebende Figur, die es zu behandeln galt. Das hatte Owens wohl geahnt. Explizit

hat er es jedoch nicht gemacht, so dass es zu einiger Verwirrung um die Verwendung des Begriffes in Anwendung auf die Kunst der Moderne oder der Postmoderne kam.

Im darauffolgenden Kapitel habe ich daher im Vergleich mit den historischen Avantgarden die systemtheoretischen Implikationen in Bezug auf die Verwendung der Fotografie vertieft. Der Begriff der Form ist in diesem Vergleich zentral. Für das Verständnis, von dem wir im Falle Haackes ausgehen müssen, war es notwendig, einen kurzen Abriss des Diskurses um den modernen Formalismus Clement Greenbergs sowie über die indirekte systemtheoretische Implikation dieses Formalismus zu geben. In Bezug auf die Visualität einiger skulpturaler Beispiele wurde sodann eine Kategorisierung der Verwendung von Fotografie versucht, in denen unterschiedliche Strategien der Visualisierung skulpturaler Bedeutung aufscheinen. Bedeutsam war in diesem Zusammenhang besonders die Rezeption der Konstruktivisten, deren Strategien mit denen Haackes verwandt zu sein scheinen, jedoch insofern darüber hinausgehen, als dass sie die Rolle des betrachtenden Individuums mit einbeziehen.

Anhand von einigen Beispielen wurde sodann der Umgang mit unterschiedlichen Visualitätskonzepten innerhalb skulpturaler Settings analysiert. Ziel war es dabei, die systemische Natur der von Haacke vorgenommenen Beobachtung durch eine genaue formale Analyse der Arbeiten zu bestimmen.

Die Fotografie als Beobachtung kann, wie Jeff Wall es einmal festgestellt hat, als Zeichen der Indifferenz gelesen werden, als ein Bezug auf ihre eigenen medialen Bedingungen. Doch auch dies lässt die Fotografie, systemisch gesprochen, zu einer Form, einer Unterscheidung werden, die sich selbst unterscheidet. Das heißt auch, dass im Falle Haackes die Fotografien nicht nur einen Gegenstand und auch nicht nur sich selbst, sondern auch ihre Umgebung mit bezeichnen. Die Indifferenz eines arbiträren Zeichens, die Wall also für die konzeptuelle Fotografie feststellte, gilt für Haackes Gebrauch der Fotografien eben nicht, da sie eben *site-specific* – also *ortsspezifisch* – sind. Die Fotografien dienen einer Spezifizierung innerhalb einer emblematischen Darstellung eines „geistigen Raumes“⁵⁵⁰, einer Spezifizierung, die eine Fixierung von Perspektiven zulässt, ja erzwingt, um letztlich eine Differenz innerhalb eines allegorischen Prozesses zu erzeugen, die zwar eine Vorläufigkeit in sich trägt, doch ebenso hoffnungsvoll einem ‘genetischen Prinzip’ folgt.⁵⁵¹

Im Anschluss an diese Schlussfolgerung werden die Folgen für die Skulpturauffassung Haackes näher bestimmt. Hierzu ist es wiederum notwendig, die Bezugnahmen Haackes auf das Konzept des Ready-made von Marcel Duchamp zu erweitern. Dies wurde vor allem deswegen notwendig, weil durch Fotografie ermöglichte Blicke auf und Beobachtungsstrategien

⁵⁵⁰ Beiküfner 2002, S. 167.

⁵⁵¹ Vgl. Simonis 1998.

für skulpturale Gegenstände ein eigenständiges Strategem zu ergeben scheinen, dem die Betrachtung des Gebrauchs der Fotografie folgen muss, um zu verstehen, wie sich die fotografische Wahrnehmung von Skulptur auf die Auffassung, Produktion und Wahrnehmung des Mediums Skulptur selbst auswirkt. Auf das Verständnis des fotografischen Blickes und seiner Funktion für eine Interpretation von Skulptur richtete sich in der Folge ein besonderes Augenmerk.

Skulptur als klassische Gattung wird durch Fotografie dargestellt und interpretiert. An unseren Beispielen, wie den Arbeiten von Carl Andre, Hollis Frampton oder Bruce Nauman und natürlich von Hans Haacke selbst, haben wir gesehen, dass die Darstellung skulpturaler Objekte, Momente und Prozesse oftmals deren Gestalt, also ihren ideellen Gehalt, erst sichtbar macht. Dieser Aspekt, also die Sichtbarmachung von Wissen, spielt im skulpturalen Gebrauch der Fotografie eine besondere Rolle. Fotografien, die nicht nur Skulptur zeigen, sondern diese selbst sind, bringen einen Wissenskomplex in den Erfahrungsmodus der Skulptur ein, wodurch Skulptur einen vermittelnden Charakter erlangt. Fotografie kommt im skulpturalen Gebrauch eine spezifizierende Funktion zu. Die Spezifikation der Erfahrung eines konkreten oder abstrakten Gegenstandes oder einer Perspektive auf diesen Gegenstand, wie z. B. den eines Wissenskomplexes, bedeutet damit immer auch eine Manipulation, also eine gewisse Wirksamkeit der Darstellung auf den Betrachter, selbst wenn er sich zur Bedeutungsproduktion aufgefordert und an ihr beteiligt fühlt. Hierdurch wird das Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Privatheit nicht nur thematisiert, sondern durch eine Haltung zu einem Thema perspektiviert, die polarisiert und Skulptur, auch im politischen Sinne, zu einem Unterscheidungsprozess werden lässt. In diesem Fall schließe ich auf eine Allegorie der Beobachtung. Insofern die Fotografie Perspektiven in den Verlauf der skulpturalen Rezeption einbringt, die eine Allegorie als verkörperte Wissensfigur versteht, wird Wissen dargestellt und anhand dieser Darstellung generiert.

Buchloh bemerkte über Haacke und dessen Beziehung zur diskursanalytischen Tendenz der beginnenden 80er Jahre, dass dieser nicht nur eine Enthistorisierung eines „historical body of knowledge“, sondern auch die sozialen, politischen und ideologischen Implikationen analysiere, denen bestimmte Formen von „aesthetic knowledge“, – von ästhetischem Wissen – dienten.⁵⁵² Diese treffende Feststellung muss jedoch dahingehend erweitert werden, als das Ziel von Haackes ‘Zeichenanalyse’ zwar eine Analyse sozialer, politischer und ideologischer Formen „ästhetischen Wissens“ bedeutete und damit bereits in den 60er Jahren eine postmoderne Dekonstruktion „historischer Wissenskomplexe“ mit der „Agenda eines oppositionellen

⁵⁵² Buchloh 1988/2000, S. 212 f., Fußnote 13.

Postmodernismus der 80er⁵⁵³ verband, jedoch, um dem Ideologieverdacht gegenüber einem pragmatischen Konzeptualismus duchampscher Prägung zu entgehen, Möglichkeiten nachspürte, den Betrachter zu Stellungnahmen aufzufordern und Haltungen zur Thematik des Kunstwerkes einzunehmen. Dies erreichte er durch das Stellen von komplexen Fragen.

Buchloh lokalisierte den Mechanismus in Haackes Kunst in der Anlehnung des Künstlers an historische Konzepte des Konstruktivismus unter neuen Vorzeichen: "it is precisely the anti-aesthetic impulse, the 'factographic' dimension in Haacke's work, that demands new skills, develops a different form of historical knowledge, and addresses a different social group and different modes of experiences."⁵⁵⁴ Doch nachdem Buchloh das Faktensammeln als den Kern von Haackes Produktionsstrategie konstatiert, stellt er auch fest, dass sich durch diese Strategie das Wahrnehmungsverhalten des Betrachters vollkommen ändern musste. Dieses veränderte Wahrnehmungsverhalten wollten wir genauer untersuchen. Mit Bezug auf Haackes skulpturale Displays sollte eine topologische Verortung dieser „new modes of experiences“ vorgenommen werden, was so viel bedeutet, wie den rhetorischen Formen und Narrativen auf den Grund zu gehen, die diese „new modes of experience“ ermöglichen. Noch stärker sind diese neuen Arten der Erfahrung vielleicht bei Yvonne Rainer im Bereich tänzerischer Performance oder auch in Morris' Performancetheater zu bemerken, jedoch fand Haacke einen Weg, dieses Ziel mittels räumlicher Displays, unter Hinzuziehung dokumentarischer, insbesondere fotografischer Mittel und eines geneigten Beobachters zu erreichen.

Ergebnisse haben so nicht nur einen performativen Ursprung, sondern sind tendenziell unabgeschlossen und können nur in der Erfahrung einen subjektiven Abschluss finden. Damit können Haackes Arbeiten immer auch selbst als eine Position betrachtet werden, ohne die Freiheit des Betrachters zum Engagement auf dem betreffenden Gebiet auszuschließen.

In zwei abschließenden Schritten wurden dann die Folgen dieser Implikationen und Effekte der Beobachtung der Skulptur durch die Fotografie für das Werk Haackes genauer beschrieben und an signifikanten Beispielen erörtert. Dies wiederum sollte nicht ohne eine Perspektivierung mittels eines Vergleichsbeispiels geschehen, um damit nicht nur die Konsequenzen innerhalb der Arbeit Haackes zu suchen, sondern zeitgenössische Ähnlichkeiten in den Schlussfolgerungen aufzuzeigen. Dies konnte nicht ohne das besondere Bewusstsein für Haackes systemischen Ansatz geschehen, der sich auf die Gattung der Skulptur als 'System' auswirkt, im Gegensatz etwa zu dem, was Martha Rosler als die 'Beobachtung eines Systems' bezeichnete. Das soziologische Interesse an der Form ist ein skulpturales Interesse. Im Falle Haackes gilt dies, weil es die Rückkehr von Informationen in den konkreten Raum der ästhetischen Erfah-

⁵⁵³ Buchloh 1988/2000, S. 218.

⁵⁵⁴ Buchloh 1988/2000, S. 212.

nung sucht und dabei *nicht* einem codierten Imaginären verhaftet bleibt. Diese Schlüsse ermöglichen die Unterscheidung der Besonderheit eines skulpturalen Gebrauchs der Fotografie im Werk Hans Haackes und tragen dazu bei, die Verwendungsweisen der Fotografie in späteren Arbeiten und auch in Arbeiten anderer Künstler aus dieser Perspektive zu betrachten.

Auf dieser Basis können wir außerdem Aussagen über eine Kontinuität zwischen den frühen skulpturalen Arbeiten Haackes und den späteren, bisweilen Installationen genannten Arbeiten treffen und schließlich dem eigentlich Politischen im Werk Hans Haackes auf einer Ebene jenseits ikonografischer und thematischer Verweise auf den Grund gehen. Denn die gattungserweiternde Anwendung der Fotografie auf die Skulptur greift Funktionsweisen der Fotografie aus der Kunstgeschichte auf, die als Mittel der Beobachtung und damit als Mittel der Aufzeichnung und Überprüfung von Skulptur einen wesentlichen Beitrag zu ihrer Modifikation leistete, womit sie als eine Art der „Politik der Wahrheit“ ein künstlerisches Pendant zu einem systemischen Handlungskreislauf von Beobachtung und Veränderung, dem Prinzip einer kybernetischen Feedbackschleife, darzustellen erlaubt und damit den organischen Charakter des künstlerischen Prozesses als Ort der Souveränität impliziert.

7 Fazit

Die rezeptionsästhetische Betrachtung hat gezeigt, dass Haackes Arbeiten Phänomene der realen Welt als abstrakte Wirkungsprinzipien beschreiben. Während dieser Beschreibung werden diese abstrakten Mechanismen selbst zu Phänomenen in der Welt der Kunst. Ausgehend von einer Fragestellung, die sich mit der Wechselwirkung zwischen Fotografie und Skulptur der 60er Jahre beschäftigte, haben wir über die Funktion des Dokumentarischen in der Fotografie für die ästhetische Erfahrung der Skulptur eine damit verbundene Eröffnung eines intermedialen Spannungsfeldes in Haackes Arbeiten diagnostiziert. Ich bezeichne diese intermediale Öffnung in Haackes Werk als eine Poetik der verkörperten Allegorie. Diese Poetik der verkörperten Allegorie bezieht den Körper des Betrachters in die Sinnproduktion mit ein, die vom Kunstwerk angestoßen wird. So legt Haacke den Keim zu einer kritischen Interaktion zwischen Betrachter und Institution. Die Strategie Haackes, durch die intermediale Öffnung des Erfahrungspotenzials in einem allegorischen Duktus die Reflexion der Institution Kunst und ihrer institutionellen Bedingungen anzuregen, spiegelt dabei ihr eigenes Paradox wider. Denn wie Bartelson zusammenfassend und treffend beobachtet, kann Kritik allein „ihre Versprechen letztlich nicht einlösen. Nicht nur, dass sie den Teilen des Seins und des Wissens, die ihren reinigenden Ritualen unterworfen waren, eine gewisse Autorität verleiht; sie erschafft auch

just das, was sie zu zerstören angetreten ist.“⁵⁵⁵ Durch Selbstkritik allein, die die Institution Kunst übt, lässt sich aus dieser Institution also nicht aussteigen. Wie wir erörtert haben, zeigt sich dies in Bezug auf die Kunst nicht erst seit Hans Haacke. Vielmehr wird der aus dem Versuch einer intermedialen Öffnung der Gattungen resultierende Erneuerungsversuch von Protagonisten des Produktivismus, der Dada-Bewegung, der Conceptual- und der Minimal Art als avantgardes Projekt immer wieder aufgegriffen und für die Künstlergeneration Haackes überliefert und vorbereitet.

Zentrales Merkmal für die Strategie Haackes, das allegorische Potenzial eines intermedialen Settings im Sinne einer institutionellen Kritik fruchtbar zu machen, ist jedoch die Kontrastierung und Integration von Fotografie und Skulptur. Die Fotografie, als erstes technologisch reproduzierendes Medium, war für die Umsetzung des Projekts einer intermedialen Institutionskritik geradezu prädestiniert, als sie sich von ihrem Bezug auf die klassischen Medien wie Malerei und Skulptur emanzipierte und dadurch erst eine intermediale Spannung entwickeln konnte. Hinzu kam, dass der Dokumentarismus als Strategie unter der Miteinbeziehung aller medialer, d. h. Informationen verarbeitender, leitender und speichernder Strukturen das Projekt einer neuen Gedächtniskultur darstellte, welches die Selbstreflexivität des Systems Kunst explizit förderte, indem es sich anhand der Fotografie oder des Videos selbst evaluieren konnte. Haackes Werk ist ein Beispiel dafür, wie diese Reflexivität auf der Basis der empirischen Erfahrung des Betrachters im Spannungsfeld zwischen Fotografie und Skulptur die Veränderung des Kunstbegriffs mit beförderte. Das Interessante für unsere Frage nach der Rolle der Fotografie im Raum war es daher, den Bedingungen des Dokuments nachzuspüren und die Bedingungen seiner Präsentation in ihren modernistischen Selbstreferenzen zu konkretisieren. Um zu ergründen, wie die Fotografie über ihren Abbildungscharakter hinaus ein Potenzial zum Zeichnen im Raum entwickeln konnte, habe ich zahlreiche künstlerische Arbeiten und ihr Verhältnis zur Fotografie untersucht und eine Kontinuität festgestellt, die das intermediale Verhältnis zwischen Skulptur und Fotografie zur Erneuerung der Kunst nutzt.⁵⁵⁶

Der Veränderungswille unter den Künstlern der Periode Haackes einerseits und das Umfeld des politischen Wandels zu Beginn seiner Karriere andererseits machten Strategien erforderlich, die diesem Wandel gerecht werden konnten. Nicht umsonst werden Concept- und Minimal Art historischen Kunstrichtungen wie dem Konstruktivismus, den Surrealisten oder der Dada-Bewegung zugeordnet. Auch Haackes Nähe zur ZERO-Bewegung passt in dieses Bild, da diese sich mit vollkommen veränderten Bedingungen von Kunst auseinandersetzen musste. Kern all dieser auf einen Wandel ausgerichteten Kunstrichtungen ist ein material- und

⁵⁵⁵ Bartelson 2002, S. 48 f.

⁵⁵⁶ Vgl. Bartelson 2002, S. 50.

produktionsbezogener Modernisierungswille, der mit einer Erforschung ästhetischer Handlungsmuster einherging. Wenn also ein Wesen dieser Forschungsbewegung der Moderne die Kritik ist, die sich selbst nicht reflektieren lässt, und die Fotografie sich als „Peinture de la Vie Moderne“ in dem Moment legitimierte, als sie versuchte, gestisch und damit, wie Beatrice von Bismarck es herausarbeitet, politisch zu werden,⁵⁵⁷ dann hat sie sich selbst, indem sie sich und ihren gesellschaftlichen Gebrauch als Thema aneignend darstellte, ihre eigene Kritikunfähigkeit offenbart. Denn an die Stelle einer scheinbaren Objektivität ihrer fotografischen Evidenz trat die Erfahrung einer Differenz, die, so die These meiner Arbeit, zu einer partikular differenten, jedoch universell indifferenten, neuen Erfahrung führt, die im Eigentlichen erst zur Potenzialität des Kunstwerkes führt, welche im Wesen jedoch nicht kritisch, sondern zu allererst phänomenal ist. Erst in der Erfahrung dieser Potenzialität entsteht so etwas wie ein politisches Potenzial in Haackes Arbeiten. Erst aufgrund einer universellen Indifferenz, wie anhand der Fotografien festgestellt, wird eine partikulare Differenz als nahezu metaphysische Erfahrung der individuellen Erfahrungsgründe ermöglicht. Das Individuum und seine ästhetische Erfahrung jedoch ist die kritische Größe. Über einen bloß sensuellen Input hinaus verhilft die phänomenale Erfahrung der Fotografie in den Arbeiten Haackes dem Betrachter zu einer Reflexion und Integration eines Themas, welche somit über die individuelle Wahrnehmung auch in eine persönliche Haltung transformiert werden kann. „In unserer kriegs- und krisengeschüttelten Realität ist eine Kunst des Politischen nicht nur notwendig, sondern unabdingbar“,⁵⁵⁸ fordert Gardner anlässlich der 7. Berlin-Biennale und verteidigt damit eine Politisierung der Kunst. Dass das künstlerische Schaffen stets politisch ist, weil die ästhetische Erfahrung die Schnittstelle zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre ist, hat schon Hegel betont. Die Konstitution des Subjekts aus sinnlicher Erfahrung und intersubjektiven Kodizes stellte in der Nachfolge auch Adorno fest:

Das Individuum, das sich selbst, vermöge dessen, was ihm unmittelbar gegeben sein soll, für den Rechtsgrund der Wahrheit hält, gehorcht dem Verblendungszusammenhang einer notwendig sich selbst als individualistisch verkennenden Gesellschaft. Was ihm für das Erste gilt und für das unwiderleglich Absolute, ist bis in jedes sinnliche Einzeldatum hinein abgeleitet und sekundär.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Einen Hinweis, der laut Bismarck eine politische Sicht auf die Kategorie des Displays erlaubt, liefert Giorgio Agamben. Er beschreibt, wie das Präsentieren als Praxis den Charakter einer Geste bekommt, einer körperlichen Hervorbringung, die nichts hervorbringt als das Nachdenken über sich selbst. Die Nachricht, die in der Geste stecke, sei die „Mitteilung der Mittelbarkeit“. Sie befinde sich, insbesondere auf dem Feld des Visuellen, auf der Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, als Metapher einer Politik des „Ausgestellt-Seins“. Giorgio Agamben, zitiert nach Bismarck 2008, S. 78.

⁵⁵⁸ Gardner 2012, S. 13.

⁵⁵⁹ Adorno 1974a, S. 79.

Das Politische, mithin jene Zone, die den Bereich des Öffentlichen mit dem des Privaten verbindet, weist so als Grenzsituation eine strukturelle Verwandtschaft mit derjenigen der Ästhetik auf, welche für uns als Ebene der Beschreibung und Reflexion von Kunst dient. Insbesondere am intermediären Verhältnis, wie demjenigen von Fotografie und Skulptur, kann sich diese zeigen. Damit wird Haacke zu einem differenzierenden Vordenker in der Sphäre des Ästhetischen wie des Politischen. „Wenn wir von dem Politischen sprechen, gehen wir von diesem Rohstoffcharakter und von der Unvollständigkeit des Politischen aus.“⁵⁶⁰ Definieren Negt und Kluge das Politische ganz allgemein. Das Politische wandelt sich somit im Laufe seines Geschehens, wie eine Skulptur sich im Laufe seiner Betrachtung – aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen – wandelt. Der politische Gestus der Kunst Haackes liegt also darin, zu verhandeln, was das Politische eigentlich ist. Die politische Haltung Hans Haackes hat insofern durchaus einen allegorischen Charakter, da sie doch eben diese Verhandlung des Konzeptes des Politischen – im Spannungsfeld der Wahrnehmung durch den Betrachter zwischen Fotografie und Skulptur – initiiert, anstatt die Haltung des Betrachters durch mediale Eindimensionalität festzulegen oder gar paradigmatisch vorzuschreiben. Zwar hat Hans Haacke damit die politische Kunst nicht erfunden, jedoch transportiert er den Umgang der Kunst mit politischen Themen in den Kontext zeitgenössischer Skulptur. Seine Allegorien greifen die Hermeneutik als demokratisierendes Verfahren in der körperlichen Erfahrung auf, um die Politisierung real, körperlich zu spürender Lebensbereiche aufzuzeigen. Ein wichtiges – oder vielleicht das wichtigste – Mittel dafür ist das emanzipatorische Potenzial der Gattung Skulptur.

Die Nachkriegssituation sowie die Wellen des Protestes in Europa, die Problematik der US-amerikanischen Demokratie während der McCarthy-Ära, der kalte Krieg und – Ende der 60er Jahre – die zunehmende Kommerzialisierung und Globalisierung der Kunst sind für Haackes Entwicklung sicherlich ebenso prägende Kontexte, wie die Entwicklungen auf dem Feld der Kunstgeschichte, hier insbesondere die Erneuerung des Konzeptes der Skulptur in der Kunst der 1960er Jahre. So zeichnet sich Haacke Kunst sowohl durch ein reges Interesse an gesamtgesellschaftlichen Themen, als auch an spezifisch ästhetischen Fragen einer künstlerischen Haltung aus. In beide Richtungen blickt Haacke mit einer politischen Sensibilität, die darin besteht, Mechanismen des Öffentlichmachens zu durchdringen. Eine institutionelle Ästhetik stellt Haacke somit einer emanzipatorischen Ästhetik gegenüber. Oskar Negt und Alexander Kluge würden es so ausdrücken:

[...] unter dem Gesichtspunkt der Emanzipation muss man die Frage nach den Bedingungen und Maßverhältnissen, unter denen der politische Rohstoff (Interessen, Gefühle, Proteste usw.) folgende

⁵⁶⁰ Negt/Kluge 1992, S. 47.

Parameter erfolgreich produziert [stellen]: notwendige Dauer, Eigenwillen und subjektive Autonomie, die sich zu einem Gemeinwesen verbinden, Ausdrucks- und Unterscheidungsvermögen, das die wesentliche Lebenserfahrung öffentlich erkennbar hält (d. h. Ausgrenzung vermeidet), die Produktion von Freiheit (z. B. freies, nicht dirigistisch unterbrochenes Spiel der Intensitätsgrade alltäglicher Gefühle).⁵⁶¹

Der partikularen Wahrnehmung kommt auch deswegen im Diskurs über das Öffentliche eine wichtige Rolle zu, weil die ästhetischen Formen einem ökonomischen und politischen Kontext zuzuordnen sind. „Während auf der einen Seite durch politisches Handeln Normen und Werte durch Institutionen und Gewalten quasi verrechtlicht werden“, steht auf der anderen Seite eine „Produktion von Freiheit“ im Mittelpunkt des Interesses bei Hans Haacke.⁵⁶² Sich also von institutionellen Normen zu emanzipieren gehört zu den Zielen Haackes, die er auch dem Betrachter vermitteln möchte. Diese Produktion von potenzieller Freiheit speist sich, wie ich zu zeigen versuchte, formal aus einem intermedialen Verhältnis, welches operational der Mechanik der Allegorie folgt. Sofern die Avantgarden in ihrem Projekt, ästhetische Erfahrungen revolutionieren zu wollen, gescheitert sind, weil sie nicht verstanden wurden, „manifestierte sich in ihrem Projekt einer politischen Kunst ein semantisches Problem. Ihre subjektiven Gesten waren elitär, ihre utopischen Gesellschaftskonzepte ebenso absolut wie die totalitärer Systeme“, urteilt Anne Hoormann.⁵⁶³ Dies griffen die Neoavantgarden als Problem auf, um das Individuum vom Zwang einer elitären Kennerschaft zu befreien und ihm damit zu ermöglichen, sich jenseits davon durch seine Arbeiten zu emanzipieren. Haacke und die Protagonisten der Neoavantgarden schlagen dazu eine Rückführung der Kunst auf eine Kunst vor, die ihre Emanzipation nicht allein in einem selbstbezogenen Formalismus sucht, sondern ihre Autonomisierung als integrative Kraft versteht. Die körperliche und damit nicht rein rationale oder wissensbasierte Wahrnehmung durch den Betrachter ist die Schnittstelle, welche Mechanismen erfahrbar und reflektierbar macht, auch wenn die transportierte faktische Information aus der ästhetischen Wahrnehmung resultieren kann. Die einzelne Information, wie etwa die einer Fotografie, wird in den Zusammenhang einer – nun jedoch individuellen, da selbstverantwortlichen – Sinnstiftung durch Kunst integriert. Was für die erste Avantgarde galt, nämlich dass Kunst und Leben miteinander verschmelzen sollten,⁵⁶⁴ kann für Haacke und seine Generation der Neoavantgarden daher, um mit Bürger zu sprechen, einer Revision unterzogen werden, wenn „politische Ästhetik [...] auf dem heutigen Differenzierungsniveau

⁵⁶¹ Negt/Kluge 1992, S. 47.

⁵⁶² Hoormann/Schweppenhäuser 1998, S. 83.

⁵⁶³ Hoormann/Schweppenhäuser 1998, S. 84.

⁵⁶⁴ Vgl. Bürger 2002, S. 80.

[...] als: 'Reflexion der historisch-strukturellen Zusammenhänge zwischen Kunst (als Institution, individualisiertem Hervorbringungs- und intersubjektivem Kommunikationsprozess), gesellschaftlicher Lebenswelt und Politik'" dient.⁵⁶⁵ Die Frage nach der politischen Relevanz von Kunst stellt sich also nicht anhand von ihr aufgestellter Thesen, sondern anhand ihrer Strategien, diese in einen gesellschaftlichen Diskurs am Beispiel eines „politischen Rohstoffes“ formal einzubringen und individuell übersetzbar zu machen.⁵⁶⁶

Karl Schawelka stellt, mit dieser Auffassung im Einklang, das Politische in Haackes Werken⁵⁶⁷ als das Ergebnis einer Prägung heraus, die Haacke durch die Ausbildung bei Fritz Winter in Kassel erfahren hat, merkt jedoch ebenso an, dass die Methode Haackes dem totalitären Zug des Kunstfeldes folgt.⁵⁶⁸ Der Diskurs wird zur Norm. Schawelka führt die These an, dass die Anomie der künstlerischen Sphäre im Grunde keine wirkliche Demokratie erlaube.⁵⁶⁹ Doch durch die inhaltliche Perspektivierung in Haackes Arbeiten, der die Fotografien dienen, erhält der 'emblematische Furor' seine Fokussierung. Eine Ästhetisierung der Politik, wie sie Benjamin oder de Man feststellten, und eine umgekehrte Politisierung der Ästhetik wäre ein moralisches Nullsummenspiel, in dem sich der Impetus der Selbstreflexion auf die Bedingungen der Kunst selbst beschränkt und somit wiederum keine demokratischen Formen – im Sinne ihrer moralischen Konstruktion – hervorbringen könnte. Haacke setzt dem inhaltlich etwas entgegen und formalisiert damit sein Anliegen im Sinne einer „Kunst des Unmöglichen“, einer fehlertoleranten Konzeption, die trotz ihr zuwiderlaufender Artikulationen in der Lage ist, im individuellen Zugang zu überleben.

Der Diskurs um das politische Subjekt ist der Austragungsort, um die Sphäre des Öffentlichen und des Privaten miteinander in Beziehung zu bringen. Somit kann dieser Diskurs, wenn man den Ergebnissen dieser Untersuchung folgt, nicht für eine bestimmte Haltung instrumentalisiert werden. Wenn, wie Schawelka feststellt, es ein Ergebnis der Haltung Kants sei, „dass alles Interesse den Kunstgenuss verhindere“ und sich der „Künstler, der sich dazu berufen fühlt, politisch zu handeln“, zur Beendigung seiner künstlerischen Produktion gezwungen fühlen müsse,⁵⁷⁰ so mag dies für einige bekannte und sicher eine weit größere Zahl an unbekanntem KünstlerInnen eine logische Konsequenz gewesen sein. Doch Haacke hat stattdessen in der ästhetischen Erfahrung seiner Arbeiten das Politische an der Erfahrung von Kunst herausgearbeitet. Dabei geht Haacke das Risiko ein, „den 'Ausnahmestand', der im autonomen Kunstfeld herrscht, virtuos“ zu zementieren, und er geht darin so weit, „dass die ange-

⁵⁶⁵ Hoormann/Schweppenhäuser 1998, S. 85.

⁵⁶⁶ Vgl. Hoormann/Schweppenhäuser 1998, S. 85.

⁵⁶⁷ Vgl. Schawelka 1998, S. 13.

⁵⁶⁸ Vgl. Schawelka 1998, S. 14.

⁵⁶⁹ Vgl. Schawelka 1998, S. 15.

⁵⁷⁰ Schawelka 1998, S. 16.

griffenen Strukturen sich außer Stande sehen, sich seinen Arbeiten als 'bloßen' Kunstwerken interessellos zu widmen.⁵⁷¹ Der Betrachter ist umgehend aufgefordert, von der „im Kunstfeld“ herrschenden „Normenfreiheit“ zu profitieren, indem er geradezu notwendig zur Normen- und Regelfindung aufgefordert wird, um Stellung zu einem institutionalisierten Kanon beziehen zu können. Dies zeigt nicht nur, was Kunst gemeinhin als ästhetisches Phänomen zu leisten vermag. Als allegorisches Moment spielt Haacke aus, die Dichotomie von der Interessellosigkeit der Kunst und der Tendenz einer gezielten Informationspolitik aufzudecken. So scheint es passend für Haackes Arbeiten zu sein, was Schawelka verallgemeinert: „Kunst ist also eine Art Wertegenerator der Gesellschaft, und hier hört nicht nur ihre Autonomie auf, sondern hier ist auch das Scharnier, an dem sie Machtverhältnisse *formal* zu klären versucht.“⁵⁷² Darum ist also die formale Analyse von Kunst immer auch eine Analyse ihrer Repräsentationspolitik, und die Strategie, intermediale Verhältnisse auszuloten, gehört zu diesen formalen Ansätzen, das Individuum eigenverantwortlich mit einzubeziehen.

Die Transparenz und Nachvollziehbarkeit einer „matter-of-fact-Direktheit“⁵⁷³ wird mittels einer faktografisch geprägten Materialauffassung hergestellt. Die Form wird als eine „offene Bestimmtheit“ konstituiert, mit der eine Prosa entsteht, die der Theorie des Romans von Georg Lukács und dem Trauerspieltheorem Benjamins nahesteht. Die Produktion einer offenen Bestimmtheit, eines fragenden Modus der Allegorie, ist das demokratische *Apriori* der Strategie Haackes.⁵⁷⁴

Die Frage, die mich zur vorliegenden Untersuchung motiviert hat, war, wie aus einer ästhetischen Erfahrung eine politische Erfahrung werden kann. Die „Sichtbarmachung dessen, was hinter der Wirklichkeit liegt“⁵⁷⁵, wie wir es aus dem informellen Werk Fritz Winters kennen und sicher auch im malerischen Frühwerk Haackes aufzuspüren können, wäre sicher ein aufschlussreiches Unterfangen.⁵⁷⁶ Für den Anfang musste ich mich jedoch auf das intermediale Verhältnis beschränken, aus dem sich die Sichtbarmachung in Haackes skulpturalen Arbeiten erkennen lässt. Denn an dem Verhältnis von Fotografie und Skulptur ließ sich anhand der Werkentwicklung Haackes immer anschaulicher und konkreter aufzeigen, welche Strukturen

⁵⁷¹ Schawelka 1998, S. 16.

⁵⁷² Schawelka 1998, S. 20, Hervorhebung vom Verfasser.

⁵⁷³ Schawelka 1998, S. 27.

⁵⁷⁴ Vgl. Charles W. Morris' Darstellung der Untersuchungsbegriffe von Charles Sanders Peirce und John Dewey im Rahmen einer pragmatischen Methodologie (vgl. Morris 1977, S. 224-230). Diese Untersuchungsbegriffe scheinen mir im Sinne einer kritischen Handlungstheorie für den Ansatz Haackes passend, nicht zuletzt, weil sie für die pragmatische Bewegung in der amerikanischen Philosophie stehen, welche in den 60er und 70er Jahren zur Grundlage eines modernen Demokratieverständnisses gehörte. Vgl. Morris 1977, S. 193-202.

⁵⁷⁵ Wiehager (Hg.) 2008, S. 102.

⁵⁷⁶ Der vorliegende Zusammenhang erlaubt es nicht, erschöpfend darauf einzugehen.

Haacke hinter den Oberflächen beider Medien sichtbar zu machen und als Handlungsanweisung für den ermächtigen Betrachter zu artikulieren weiß.

Im Zuge dieser Auseinandersetzung erschien es notwendig, das Politische durch mehr als allein durch die inhaltliche Komponente, durch die formale Verwendung des Materials zu bestehen. Über Haackes Lehrer Fritz Winter schrieb Werner Haftmann: „Er verlässt das Ausgeformte, Vorfabrizierte der Naturbilder, macht sich selber beweglich wie die Natur und macht mit seinen Bildern Erlebnisse anschaulich, die einer die Dinggestalt darstellenden Malerei nicht erreichbar sind:

das Wachsen des Lebendigen, die Triebkräfte der Erde, das Vegetative, das Wehen und Strömen. In der Gegenwirklichkeit des Bildes läßt sich alles definieren: die spontanen Regungen des Seelischen, die Gleichgewichtigkeit der reinen Harmonie, die Einsicht in das uns umgebende Natürliche.“⁵⁷⁷

Weniger das Seelische, sondern als Teil des Natürlichen steht das Kulturelle bei Haacke im Mittelpunkt des Interesses. Das Konzept der *Erfahrung* im Allgemeinen und der *politischen Erfahrung* im Speziellen steht in einem Diskurs zur Disposition, in dem unterschiedliche Ansichten über die Möglichkeit und die Unmöglichkeit solcher Erfahrung in der modernen Gesellschaft vertreten werden und im Diskurs als historisch im Sinne von beweglich verstanden werden. In Haackes Werk steht die Frage nach der Darstellbarkeit dieser Bewegung im Zentrum. Die Frage nach der Beschaffenheit politischer Erfahrung macht die Beschäftigung mit dem Begriff der Erfahrung schlechthin notwendig. Die Erfahrung, die wir mit einem Bild machen, das wir in einer Zeitung oder in einem Buch sehen, ist ein Effekt unseres Wahrnehmungsapparates. Die Erfahrung eines solchen Bildes paart sich mit unserer individuellen Imagination und wird so zu einem spezifischen, partikularen Gefühl der Identität. Diese Frage heraufzubeschwören führt Haacke dazu, Fotografie als Repräsentation eines Kollektiven Gedächtnisses mit anderen Verweissystemen in Verbindung zu bringen. Wie wir zuletzt anhand der Skulptur *Les must de Rembrandt* (1986) gesehen haben, wird aus einer der Werbeästhetik entliehenen Emblematis eine drastisch paradoxe Material- und Formkonstellation, die stringent als Regie der Wahrnehmung fungiert. Das wird anhand der Perspektivierung auf fotografische und skulpturale Merkmale der Arbeit deutlich.

Das Ziel der hier vorliegenden Untersuchung lag darin, das Verhältnis von Distanz und Nähe des Ausstellungsbesuchers zum Gegenstand im Prozess der Beobachtung zu verstehen, wodurch auch ein Begriff der engagierten Kunst mit Blick auf den Betrachter differenziert

⁵⁷⁷ Haftmann 1979, S. 517.

werden sollte. Denn die Frage klärt sich *nicht* allein anhand einer formalen Rhetorizitätsanalyse und ist ebenso wenig mit der Feststellung eines avantgardistisch-politischen Habitus beantwortet, sondern vielmehr mit der Reflexion der Rolle des Betrachters in der Konstitution des Werkes. Mit Rückblick auf die engagierten Fotografen aus den USA der 30er Jahre und aus der Sowjetunion wurde deutlich, wie fotografische Darstellungen des „Realen“ zu Propagandazwecken benutzt wurden. Obwohl Haackes Arbeiten eine systemkritische Haltung des Autors nicht verhehlen wollen, können wir eine propagandistische Instrumentalisierung kaum behaupten, da die Fotografien als Ready-mades von einem System als Ready-made handeln und der Betrachter zu den Arbeiten in ein Verhältnis gesetzt wird, das er annehmen oder ablehnen kann.

Neben Haacke haben sich sicher auch andere Künstler der 60er Jahre vielleicht noch prominenter mit medienspezifischen Problemen des Mediums Fotografie beschäftigt. Die Künstlerin Martha Rosler war ein Beispiel dafür, um zu zeigen, wie intensiv die historische Dimension der Fotografie in den 70er Jahren untersucht wurde. Rosler gehört damit zu den Kommentatorinnen eines von Künstlern wie Haacke erneuerten Diskurses über die Fotografie, der die Frage kritisch aufwarf, ob ein journalistischer Dokumentarismus authentische Erfahrung eines Realen ermöglichen kann. Martha Rosler hat die historische Komponente der Entwicklung des Dokumentarismus und ihre gesellschaftspolitischen Implikationen betont und sich in diesem Diskurs nicht nur künstlerisch, sondern auch theoretisch verortet. Haackes Ansatz jedoch ist geprägt von einer politisierten Sensibilität, die seiner biografischen und künstlerischen Herkunft geschuldet ist. Aus Deutschland stammend, stand Haacke der Ideologisierung künstlerischer Produktion extrem skeptisch gegenüber, weil, wie Buchloh konstatiert, er eine mögliche oder tatsächliche Kontinuität zwischen der Erfahrung des Faschismus und der Politik scheinbar liberaler Demokratien unter dem Eindruck eines globalen Kapitalismus für möglich hält.⁵⁷⁸

Diesbezüglich gehörten zu den prägenden theoretischen Prämissen dieser Zeit besonders diejenige der Frankfurter Schule, die in der Auseinandersetzung mit den französischen Existenzialisten einen europäischen Demokratiebegriff US-amerikanischer Prägung verfocht. Angesichts der Protestbewegungen der späten 60er Jahre, an denen Haacke selbst teilnahm, sahen sich Künstler und Intellektuelle inmitten einer nach dem Krieg aufblühenden Vermischung der Diskurse, in der alles, was man tat, auf seine gesellschaftliche Relevanz zu überprüfen war. Dieser avantgardistische Impuls stand einem konservativ-modernistischen Kunstbegriff gegenüber. Der Dekonstruktivismus erhob in der Folge die Diskursanalyse zum Paradigma gesellschaftlicher Aktivität. Derrida legte 1976 mit „Marges de la Philosophie“ eine Auslegung

⁵⁷⁸ Vgl. Buchloh 1988/2000, S. 206.

de Saussures vor und konstatierte, sicher nicht als erster, doch auf der Ebene der Zeichentheorie explizit, die Diskursivität jeglicher zeichenbasierter Kommunikationspraxis und hob die *différance* zwischen Sender und Empfänger als historische Grundkonstellation hervor. Mit politischem Engagement war hier also nicht der Kommentarcharakter der Kunst gemeint, der Haacke oft zugesprochen wird,⁵⁷⁹ sondern ihre Wirksamkeit durch die formallogische Funktionalität des Zeichens.

Haacke situiert sich mit seinen Arbeiten zu aktuellen politischen Ereignissen in einem Bereich, der als engagierte Kunst oder auch als ‘art engagé’ bezeichnet werden kann.⁵⁸⁰ Diese verstand sich durchaus als avantgardistisches Projekt einer direkten Arbeit an der Gesellschaft.⁵⁸¹ Was das in formaler Hinsicht bedeutet, dass nämlich das Engagement auf Seiten des Betrachters ebenso wichtig ist wie auf Seiten des Autors, versuchte die hier vorliegende Arbeit hervorzuheben.

Seit den späten 60er Jahren bezieht sich Haacke zunehmend auf aktuelle oder historische Positionen, Situationen und Themen, die den Bereich einer politischen Öffentlichkeit berühren, so dass sich der Eindruck einer Politisierung noch verstärkt. Doch ist das politische Engagement, das Haacke dem Betrachter anbietet, in dem von uns ausgeführten Sinne schon von Beginn an in seinem formalen Interesse angelegt. In späteren Jahren stützt sich Haacke zuweilen auf historische Vorläufer, etwa, wie gesehen, in der Arbeit *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans)* (1992). Der Verweis auf das soziopolitische Engagement Roy Strykers und der Fotografen der *Farm Security Association* im Zuge der politischen Kampagnen von A. D. Roosevelt legt einen interventionistischen Impetus nahe. Haackes Arbeit weist jedoch, wie beschrieben, eine zeitgeschichtliche Besonderheit auf, die dem Fokus auf den formalen Eigenschaften der Kunst Rechnung trägt. Auch der Vergleich mit einer politischen Ikonografie der USA, wie ihn etwa Gordon Parks’ Parodie von Grant Woods *American Gothic* (1928) anstellt, greift in Bezug auf Haackes Engagement zu kurz. Die Frage, ob sich Haacke mittels seiner kritischen Auseinandersetzung in eine Tradition von Hine und Riis über Evans und Gordon Parks als visueller Aktivist einbinden lässt, ist vor dem Hintergrund seiner intermedialen Strategie zu differenzieren. Haackes Kommentar zur „Visionslosigkeit“ des Präsidentschaftswahlkampfes 1992 war zwar im Speziellen ein Kommentar zur Kampagne George W. Bushs. Doch im Allgemeinen kommentierte er die Politik inszenierter Repräsentation als solche, wodurch er sich auch etwa gegen zeitgenössische Tendenzen der Inszenierten Fotografie abgrenzte. Dadurch erweist sich die Ebene, auf der sich Haacke politisch „en-

⁵⁷⁹ Vgl. Schawelka 1998, S. 30.

⁵⁸⁰ Vgl. Wick 1978, S. 16 f.

⁵⁸¹ Vgl. Bürger 2002.

gagiert“, als eine Ebene der strukturell-gattungsspezifischen Repräsentation oder Inszenierung von Objekten und nicht als ein kritisch-journalistischer Interventionismus. So entzieht sich Haacke der ideologischen Instrumentalisierung.

Während die historischen Vorbilder, pragmatisch ausgerichtet und auf einer realistischen Prosa oder einer karikierenden Mimikry⁵⁸² basierend, bestehende gesellschaftliche Verhältnisse anprangerten, unterstreicht ein semiotisch verstandener Engagementbegriff Haackes die formale Fähigkeit des intermedialen Spannungsfeldes, im Moment der Rezeption individuelle Narrative zuzulassen und damit die konkrete Erfahrungssituation eines Betrachterengagements und dessen Wirkung – zuweilen auch in der Öffentlichkeit – hervorzurufen. Es geht daher in der Analyse der Arbeiten Haackes nicht darum, welches Narrativ von Haacke gerade aufgerufen wird – wie es für die klassische Engagierte Kunst galt – sondern das Engagement des Kunstwerkes zu nutzen, um individuellen Narrative als kritisch-ästhetisches Potenzial zu nutzen. Auf der formalen Ebene der Arbeit argumentiert, wird der Rezeptionsprozess in Bahnen gelenkt, in denen sich der Betrachter in der Allegorese der Arbeit engagiert. In dieser Hinsicht lässt sich von einer Ästhetik der Immersion⁵⁸³ sprechen bzw. von der Fähigkeit der Arbeit, den Betrachter in das Dispositiv des Kunstwerkes als teilnehmender Beobachter einzubinden, und zwar nicht als zerstreuter Examiner⁵⁸⁴, wie es Walter Benjamin sah, sondern als reflektierter Mitautor.

Einerseits hat Haacke für die Verortung des Betrachters im Produktionszusammenhang der Skulptur den körperlichen Rezeptionsvorgang in die Bedeutungsproduktion als konstitutiven Teil der Skulptur integriert. Andererseits hat er, durch die Integration dokumentarischer Zeichen in das Konzept der Skulptur Formen der Beobachtung integriert, welche dadurch selbst zum Gegenstand der Beobachtung geworden sind. Berührt von der Idee eines Wiedereintritts der Form in die Form als Wiedereintritt der Beobachtung in die Beobachtung, wertet Dirk Baecker den Einsatz einer solchen kalkulierten Form als ornamental:

Die kalkulierte Form [d. i. die Beobachtung, Anm. d. Verf.] führt eine Mogelei ein: das Ornament. Diese Wiedereinführung, systemtheoretisch *re-entry* genannt, erlaubt, wenn auch nicht den Ausstieg aus dem Unterscheidungskarussell zwischen innen und außen, nah und fern, so doch die Unterscheidung desjenigen, der unterscheidet: dem Individuum.⁵⁸⁵

⁵⁸² Wall 1981/1997, S. 69.

⁵⁸³ Das ist „die fiktionale Qualität des Dargestellten, d. h. das narrative Konstrukt, in das der Kunstraum den Betrachter einzutreten einlädt und mit dem er gezielt dessen Imagination anspricht und die formalen Gestaltungselemente wie Verwendung von Farbe, Größe, Ausleuchtung und Abgeschlossenheit des Raumes etc., die weniger die Imagination und narrative Verdichtung ansprechen, sondern unmittelbar auf einem somatischen Erfahrungslevel ansetzen.“ Bieger 2007, S. 214.

⁵⁸⁴ Benjamin 1977, S. 41.

⁵⁸⁵ Baecker 2006, S. 18. Baecker erläutert weiter: „Es selbst ist nichts anderes als der Aufschub der Möglichkeit, entweder seinen Innenhorizont oder seinen Außenhorizont weiteren Nachforschungen auszusetzen.“ ‘Verding-

Mit der Einbindung dokumentarischen Materials in skulpturale Settings – exemplarisch herausgestellt anhand der Fotografien in Haackes Werk – tritt so das Partikulare des Individuums als Teil einer politischen Erfahrung wieder in die Form des Kunstwerkes ein. Formen der Beobachtung werden hervorgehoben, was den Betrachter zu einem Beobachter seiner selbst werden lässt. Der Effekt, der aus dieser Selbstbeobachtung durch Fremdbeobachtung resultiert, ist diskursiver Natur. Mündigkeit oder, anders ausgedrückt, Autonomie ist heute nur in einer ‘pragmatischen Relativierung’ denkbar. Sie ist, weil sie sich immer nur im Vollzug gesellschaftlicher Prozesse ereignet, nicht mehr absolut zu denken. Dass dieses Postulat auch für die Kunst gilt und welche Konsequenzen diese daraus ziehen musste, hat Michael Lingner herausgearbeitet.⁵⁸⁶ Die Autonomie des wahrnehmenden und somit handelnden Subjekts ist es, die vorläufig und zudem transindividuell ist:

Die Kunst verhält sich in und zur Gesellschaft, lässt sich auf ein Zusammenspiel mit ihr ein, sie hat jedoch ihre eigenen Kompetenzen, Gesetzmäßigkeiten und Werte, aufgrund derer sie den realen Lebenswelten etwas entgegensetzen kann. ‘Kunst ist eine Widerstandsbewegung’. Sie ‘handelt’ weder passiv noch reaktiv. Ihre Differenzierung ist also, wie das Sprechen nach Austin, eine Handlung, ein aktiver Zugang zur Wirklichkeit.⁵⁸⁷

Dieser aktive Zugang zur Wirklichkeit, die auf ihrer Differenzierung, d. h. auf ihrer formale Differenzierung beruht, führt uns zurück zu demjenigen Entscheidungsparadigma, welches Marcel Duchamp für seine Nichtkunst als Schnittstelle zwischen System- und Kunsttheorie in der Operation des Ready-made erschlossen hat. Wie Buchloh erklärt, hat sich Haacke von den 60er Jahren an bis in die 80er Jahre sukzessive von diesem Kalkül Duchamps verabschiedet, indem er den kontextuellen Bezug aller verwendeten Gegenstände und Materialien zu spezifizieren versuchte.⁵⁸⁸ Die Differenzierung zwischen dem Kontext und der Individualität ästhetischer Erfahrung wird daher zur Differenz zwischen Öffentlichkeit und Privatheit im Sinne einer offenen Bestimmtheit und stellt sich der hermetischen Geschlossenheit einer Institution als Duchamp’schem Impuls einer Soziologie der Kunst in Haackes Arbeiten entgegen. Haacke legt den Begriff der minimalistischen Skulptur, der Extrapolation einer Gestalt als umfassende körperliche Erfahrung eines skulpturalen Settings aus und integriert und bestätigt mit der Integration der Fotografie die Bedingungen des Mediums der konkreten Skulptur in der vagen Sphäre des Imaginären. Mittels der skulpturalen Verwendung der Fotografie wie-

lichung’ ist daher schon nicht mehr, was es nur in dieser Differenz ist. Das Ornament ist daher das Objekt selbst. Es ist dieses Objekt insofern, als erst im Ornament Form und Medium der Wahrnehmung eines Objektes sichtbar wird.“ Baecker 2006, ebenda.

⁵⁸⁶ Vgl. Lingner 1999, S. 25 f.

⁵⁸⁷ Lingner 1999, S. 30.

⁵⁸⁸ Vgl. Buchloh 2000, S. 228.

derholt er nicht nur Bilder und Formen aus den Verwertungszusammenhängen einer visuell rückgekoppelten Welt, sondern auch die politische Erfahrung der Beobachtung und des Beobachtetwerdens.

Die vorliegende Untersuchung versucht die These zu untermauern, dass sich dieses Beobachtetwerden in Haackes Werk aus der fotografischen Beobachtung der klassisch statuarischen Skulptur entwickelt und zu einer Integration fotografischer Abzüge in skulpturale Displays wandelt. Die Untersuchung will damit zu dem Versuch beitragen, zwischen einem statuarischen und einem prozessualen Skulpturbegriff eine Brücke zu schlagen und eine Kontinuität zu sehen, die in der Kunstkritik oftmals als Bruch wahrgenommen wird. Für die ästhetische Erfahrung der Skulptur bedeutet diese Kontinuität, dass im skulpturalen Display Schnittstellen zwischen konkret objektiver Erfahrung und subjektiver Imagination erwachsen, die aus dieser Beobachtungssituation resultierten. Fotografien als fixierte visuelle Bezugspunkte können diese Schnittstellen markieren. Die historische Invasion fotografischer Beobachtung von Skulptur in das skulpturale Display selbst stellt damit eine Politisierung der Skulptur im Sinne einer Demokratisierung dar, weil in ihr die Distanzen zwischen der Betrachter und dem Betrachteten überbrückt werden. Fotografische Abzüge, mit ihren technischen und formalen Eigenschaften, fixieren Perspektiven auf einen Gegenstand außerhalb der körperlichen Erfahrung und machen eine Positionierung des Betrachters notwendig und fordern eine Haltung zum Thema heraus. Das Allegorische des fotografischen Abzuges liegt damit nicht zuletzt in seinem Potenzial begründet, wie eine Skulptur körperlich erfahrbar zu sein.

Adorno 1973

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973.

Adorno 1974a

Adorno, Theodor W.: Drei Studien zu Hegel. Aspekte. Erfahrungsgehalt. Skoteinos oder Wie zu lesen sei. Frankfurt a. M. 1974.

Adorno 1974b

Adorno, Theodor W.: Engagement. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 409-430.

Adorno 1982

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1982.

Agamben 2001

Agamben, Giorgio: Mittel ohne Zweck: Noten zur Politik. Übersetzt von Sabine Schulz. Freiburg und Berlin 2001.

Agamben 2004

Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Frankfurt a. M. 2004.

Ajemain 1987

Ajemain, Robert: Where is the Real George Bush? In: Time Magazine, Januar, New York 1987.

Alberro 2003

Alberro, Alexander: Conceptual Art and the Politics of Publicity. Cambridge, Mass. u. a. 2003.

Alberro/Stimson (Hg.) 1999

Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg.): conceptual art: a critical anthology. London 1999.

Andre/Frampton 1980

Andre, Carl/Frampton, Hollis: 12 dialogues, 1962–1963. Hg. von Benjamin H. D. Buchloh, mit Fotografien von Hollis Frampton. Halifax 1980.

Aristoteles 1992

Aristoteles: Topik (Organon V). Einleitung von Günter Zeckel. Übers. u. mit Anm. versehen v. Eugen Rolfes. 3. unv. Aufl. Nachdr. Hamburg 1992.

Arnheim 1969

Arnheim, Rudolf: Visual thinking. Berkeley u. a. 1969.

Badt 1963

Badt, Kurt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln 1963.

Baecker 1993

Baecker, Dirk: Im Tunnel. In: Baecker (Hg.) 1993, S. 12-37.

Baecker 2006

Baecker, Dirk: Wie steht es mit dem Willen Allah's. In: Düchting, Susanne und Plüm, Kerstin (Hg.): Nichtwissen, I.K.U.D. Zeitschrift für Kunst und Designwissenschaften, Bd. 2. Lüdenscheid 2006, S. 5-36.

Baecker (Hg.) 1993

Baecker, Dirk (Hg.): Kalkül der Form. Frankfurt a. M. 1993.

Bartelson 2002

Bartelson, Jens: Die Konditionen der Kritik. In: Hantelmann, Dorothea v. (Hg.): I promise it's political. Performativität in der Kunst. Kat. Museum Ludwig, Köln 2002. Bonn 2002, S. 46-51.

Barthes 1964

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964.

Batchen 2004

Batchen, Geoffrey: Light and Dark. The Daguerreotype and Art History. Rezension von: "The Dawn of Photography: French Daguerreotypes, 1839-1855". Kat. Metropolitan Museum of Art New York, 2003–2004. New York 2003. In: The Art Bulletin 86 (Heft 4, Dezember 2004), S. 764-776.

Battcock/Wagner 1995

Battcock, Gregory/Wagner, Anne M.: Introduction. In: Dies.: Minimal art. A critical anthology. Berkeley 1995, S. 19-36.

Becker/Walton 1975

Becker, Howard S./Walton, John: Social Science and the Work of Hans Haacke. In: Haacke u. a. 1975, S. 145-153.

Beiküfner 2003

Beiküfner, Uta: Blick, Figuration und Gestalt. Elemente einer „aisthesis materialis“ im Werk von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Bielefeld 2003.

Belting 2006

Belting, Hans: Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks. In: Hüppauf/Wulf (Hg.) 2006, S. 121-144.

Belting 2007

Belting, Hans: Die Herausforderungen der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung. In: Ders. (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Tagung: Bildwissenschaft? Eine Zwischenbilanz. München 2007, S. 11-26.

Benjamin 1972

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M. 1972.

Benjamin 1977

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1977.

Bense 1971

Bense, Max: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie. Hamburg 1971.

Bergson 1919

Materie und Gedächtnis. 7. Aufl. Jena 1919 (Erstausgabe: Matière et Mémoire, 1896).

Bezzola 2010

Bezzola, Tobia: Von der Skulptur in der Fotografie zur Fotografie als Plastik. In: Marcoci u. a. (Hg.) 2010, S. 28-35.

Bieger 2007

Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City. Bielefeld 2007.

Bismarck 2008

Bismarck, Beatrice v.: Display/Displacement. Zur Politik des Präsentierens. In: John, Jennifer, Richter, Dorothee u. a. (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Institute for Cultural studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste. Zürich 2008.

Boehm 1992

Boehm, Gottfried: Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne. In: van Reijen (Hg.) 1992, S. 109-123.

Bohrer (Hg.) 1993

Bohrer, Karlheinz (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt a. M. 1993.

Boltanski/Chiapello 2006

Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz 2006.

Borchers 1997

Borchers, Dagmar: Der Große Graben. Heidegger und die analytische Philosophie. Frankfurt a. M. u. a. 1997.

Bourdieu 1981

Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt a. M. 1981.

Bourdieu 2002

Bourdieu, Pierre: In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung. Graz 2002.

Bourdieu/Haacke 1995

Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Frankfurt a. M. 1995.

Branigan 1984

Branigan, Edward: Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film. Berlin u. a. 1984.

Brown 1995

Brown, Elisabeth A.: Brancusi Photographs Brancusi. London 1995 (Dissertation, Col. Univ. New York, 1988: Through the sculptor's lens. The photographs of Constantin Brancusi).

Buchloh 1984

Buchloh, Benjamin H. D.: From Factura to Factography. October 30 (Herbst 1984), S. 82-119.

Buchloh 1988/2000

Buchloh, Benjamin H. D.: Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason. In: Ders.: Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge, Mass. u. a. 2000, S. 203-241 (Erstveröffentlichung 1988).

Buchloh 1990

Buchloh, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. In: October 55 (Winter 1990), S. 105-143.

Buchloh 2006a

Buchloh, Benjamin H. D.: Hans Haacke: Von der faktografischen Skulptur zum Gegendenkmal. In: Haacke Kat. 2006, S. 42-59.

Buchloh 2006b

Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorische Verfahren. Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst. In: Alberro, Alexander und Buchmann, Sabeth (Hg.): Art after Conceptual Art. Wien/Köln 2006, S. 27-51.

Bürger 2002

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. 12. Aufl. Frankfurt a. M. 2002.

Burgin 1982

Burgin, Victor: Photography, Phantasy, Function. In: Burgin (Hg.) 1982, S. 177-216.

Burgin 1986

Burgin, Victor: The end of art theory. Criticism and postmodernity. Atlantic Highlands, N. J. 1986.

Burgin (Hg.) 1982

Burgin, Victor (Hg.): Thinking Photography. London u. a. 1982.

Burnham 1967

Burnham, Jack W.: Beyond modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century. New York 1967.

Burnham 1968/1974

Burnham, Jack W.: System Esthetics. In: Ders.: Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art. New York 1974, S. 15-25 (Erstveröffentlichung 1968).

Burnham 1969/1974

Burnham, Jack W.: Real time systems. In: Ders.: Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art. New York 1974, S. 27-38 (Erstveröffentlichung 1969).

Burnham 1975

Burnham, Jack W.: Steps in the Formulation of Real-Time Political Art. In: Haacke u. a. 1975, S. 127-141.

Busch 1985

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.

Buskirk 1996

Buskirk, Martha: Thoroughly Modern Marcel. In: Buskirk/Nixon (Hg.) 1996, S. 191-204.

Buskirk/Nixon (Hg.) 1996

Buskirk, Martha/Nixon, Mignon (Hg.): The Duchamp effect. Cambridge, Mass. 1996.

Bußmann u. a. (Hg.) 2001

Bußmann, Klaus u. a. (Hg.): Intermedia – Dialog der Medien. Museum für Gegenwartskunst in Siegen. Siegen 2001.

Cabanne 1972

Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp. Köln 1972.

de Certeau 1988

de Certeau, Michel: Kunst des Handels. Berlin 1988.

Clarke 1980

Clarke, David D.: Developments in the syntax of action. In: Brenner, Michael (Hg.): The Structure of Action. New York 1980, S. 264-286.

Clarke 1992/1995

Clarke, David: Der Blick und das Schauen: Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der

Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 678-708 (Erstveröffentlichung 1992).

Corn 2005

Corn, Wanda M.: Grant Wood: Uneasy Modern. In: Milosch, Jane C. (Hg.): Grant Wood's studio: birthplace of American gothic. Kat. Cedar Rapids Museum of Art. München u. a. 2005, S. 111-129.

Cowie 2003

Cowie, Elizabeth: Dokumentarische Kunst. Das Reale Begehren, der Wirklichkeit eine Stimme zu geben. In: Gludovatz (Hg.) 2003, S. 15-42.

Crimp 1993/2002

Crimp, Douglas: Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek. In: Wolf (Hg.) 2002, S. 376-388 (Erstveröffentlichung 1993).

Daniels 1992

Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992.

Daston/Galison 2002

Daston, Loraine/Galison, Peter: Das Bild der Objektivität. In: Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. M. 2002, S.29-99.

Davis 1996

Davis, Lennard J.: Factual Fictions. The Origins of the English Novel. Philadelphia 1996.

Derrida 2004

Derrida, Jacques: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Frankfurt a. M. 2004.

Deutsche 1996

Deutsche, Rosalyn: Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum. In: Dies.: Evictions: Art and Spatial Politics. Cambridge, Mass. u. a. 1996 (= Series in Contemporary Architectural Discourse).

Deutsche 2004

Deutsche, Rosalyn: Unangemessenheit. In: Silvia Kolbowski. Inadequate ... Like ... Power. Kat. Secession, Wien. Köln 2004, S. 51-66.

Deutsche 2006

Deutsche, Rosalyn: Die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden. In: Haacke Kat. 2006, S. 62-79.

Develing 1970/1995

Develing, Enno: Skulptur als Ort. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 245-254 (Erstveröffentlichung 1970).

Dickerman 2006

Dickerman, Leah: The Fact and the Photograph. In: Fore (Hg.) 2006, S. 132-152.

Didi-Huberman 2006

Didi-Huberman, Georges: Die ästhetische Immanenz. In: Hüppauf/Wulf (Hg.) 2006, S. 65-78.

Diers/König (Hg.) 2000

Diers, Michael/König, Kasper (Hg.): Hans Haacke: „Der Bevölkerung“. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke. Frankfurt a. M. 2000.

Dittmann 1983

Dittmann, Lorenz: Perspektivität und Polyperspektivität der Skulpturen Anthony Caros. In: Jaeger, Petra und Lüthe, Rudolf (Hg.): Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Würzburg 1983, S. 271-290.

Doherty 1974

Doherty, Robert J.: Sozialdokumentarische Photographie in den USA. Luzern u. a. 1974.

Edwards 2012

Edwards, Steve: Martha Rosler. The Bowery in two inadequate descriptive. London 2012.

Eisenbeis (Hg.) 2012

Eisenbeis, Markus (Hg.): Van Ham Kunstauktionen. Intern - Juli 2012. Köln 2012.

Filipovic 2014

Filipovic, Elena: Marcel Duchamp's *Fountain*, 1917. In: Afif, Saâdane: *Fountain*, Brüssel 2014, S. 3-22.

Fingerhut/Hufendiek/Wild (Hg.) 2013

Fingerhut, Joerg/Hufendiek, Rebekka/Wild, Markus (Hg.): Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte. Frankfurt a. M. 2013.

Fischer-Lichte 2004

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004.

Fitzner 2008

Fitzner, Sebastian: Raumrausch und Raumsucht. Zur Inszenierung der Stereografie im Dritten Reich. In: Fotogeschichte 109 (2008), S. 25-37.

Flusser 1984/1993

Flusser, Vilém: Kriterien – Krise – Kritik. In: Flusser 1993, S. 91-101.

Flusser 1993

Flusser, Vilém: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. Bensheim 1993.

Force fields 2000

Force Fields. Phases of the kinetic. Hg. von Josep M. Muñoz und Suzanne Cotter. Kat. Museu d'Art Contemporané de Barcelona. Barcelona 2000.

Fore 2006a

Fore, Devin: Introduction. In: Fore (Hg.) 2006, S. 3-18.

Fore 2006b

Fore, Devin: The Operative Word in Soviet Factography. In: Fore (Hg.) 2006, S. 95-131.

Fore (Hg.) 2006

Fore, Devin (Hg.): Soviet Factography. A Special Issue. October 118 (Herbst 2006).

Foster 1996

Foster, Hal: The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Cambridge, Mass. u. a. 1996.

Frampton 2009

Frampton, Hollis: On the camera arts and consecutive matters. The writings of Hollis Frampton. Hg. von Bruce Jenkins. Cambridge, Mass. u. a. 2009.

Fried 1967/1995

Fried, Michael: Kunst und Objektivität. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 334-374 (Erstveröffentlichung 1967).

Fried 2008

Fried, Michael: Why Photography Matters as art as never before. New Haven, Conn. u. a. 2008.

Fry 1972

Fry, Edward: Einleitung. In: Haacke Kat. 1972, S. 8-22.

Gabo 1937/1971

Gabo, Naum: Die Konstruktive Idee in der Kunst, erstmals erschienen in „Circle“, International Survey of Constructive Art, London 1937, aus dem Engl. Übersetzung abgedruckt in: Naum Gabo. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Kat. Nationalgalerie, staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1971, S. 16-22.

Gabo 1920/1971

Gabo, Naum: das Realistische Manifest, 1920, in: Naum Gabo. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Kat. Nationalgalerie, staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1971, S. 23-26.

Gassner (Hg.) 2003

Gassner, Hubertus u. a. (Hg.): Naum Gabo – Fritz Winter. 1930 – 1940. Museum Folkwang, Essen u. a. Essen/Halle 2003, S. 11-22.

Gadamer 1990

Gadamer, Hans Georg: Gesammelte Schriften Bd. 1. Hermeneutik 1. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6. durchges. Aufl. Tübingen 1990.

Gardner 2012

Gardner, Belinda Grace: Mitmischen statt Aussitzen. In: Lindinger, Gabriele und Schmid, Karlheinz (Hg.): Kunstzeitung, Juni 2012, S. 13.

Geimer 2002

Geimer, Peter: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. M. 2002.

Getsy 2011

Getsy, David J.: Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith. Herbert Read and Clement Greenberg on "The Art of Sculpture, 1956". In: Peabody, Rebecca (Hg.): Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945–1975. Los Angeles 2011, S. 105-121.

Gibson 1987/1995

Gibson, Eric: War Minimal Art eine politische Bewegung? In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 634-646.

Ginsburg/Opper 2004

Ginsburg, Herbert P. und Opper, Sylvia: Piagets Theorie der geistigen Entwicklung. Stuttgart 2004.

Glassman/Kenney 1994

Glassman, Carl/Kenney, Keith: Myths. Presidential Campaign Photographs. In: Visual Communication Quarterly (Beilage in News Photographer) 49/10, 1994, S. 4-7.

Gludovatz (Hg.) 2003

Gludovatz, Karin (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus. Wien 2003.

Goldstein 2004

Goldstein, Ann: A Minimal Future? Art as Object 1958 – 1968. Los Angeles, Calif. 2004, Kat. Museum of Contemporary Art. Cambridge, Mass. u. a. 2004.

Gough 2005

Gough, Maria: The Artist as Producer. Russian Constructivist in Revolution. Berkeley 2005.

Grasskamp 1982

Grasskamp, Walter: Modell Documenta – oder wie wird Kunstgeschichte gemacht? In: Ders. (Hg.): Mythos Documenta – Ein Bilderbogen zur Kunstgeschichte. Kunstforum International 49 (Heft 3, April/Mai 1982), S. 15-22.

Grasskamp 1993

Grasskamp, Walter: Niemansland. In: Haacke Kat. 1993, S. 39-50.

Grasskamp 2006

Grasskamp, Walter: Kassel New York Köln Venedig Berlin. In: Haacke Kat. 2006, S. 22-39.

Grasskamp/Haacke 2012

Grasskamp, Walter/Haacke, Hans: Fotonotizen Documenta 2, 1959. Berlin 2012.

Graw 2005

Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik. In: Texte zur Kunst 59 (September 2005), S. 40-53.

Greenberg 1939/2009

Greenberg, Clement: Avantgarde und Kitsch. In: Greenberg 2009, S. 29-55 (Erstveröffentlichung 1939)

Greenberg 1940/2009

Greenberg, Clement: Zu einem neueren Laokoon. In: Greenberg 2009, S. 56-81 (Erstveröffentlichung in englischer Sprache 1940).

Greenberg 1958/2009

Greenberg, Clement: Skulptur in unserer Zeit. In: Greenberg 2009, S. 255-264 (Erstveröffentlichung in englischer Sprache 1958).

Greenberg 1960/2009

Greenberg, Clement: Modernistische Malerei. In: Greenberg 2009, S. 265-278 (Erstveröffentlichung in englischer Sprache 1960).

Greenberg 1964/2009

Greenberg, Clement: Nachmalerische Abstraktion. In: Greenberg 2009, S. 344-352. (Erstveröffentlichung in englischer Sprache 1964).

Greenberg 2009

Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. von Karlheinz Lüdeking. Hamburg 2009.

Grittmann 2007

Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln 2007 (Diss. Univ. Hamburg 2006).

Grunenberg/Fischer-Hausdorf (Hg.) 2015

Grunenberg, Christoph/Fischer-Hausdorf, Eva (Hg.): Letztes Jahr in Marienbad. Ein Film als Kunstwerk. Kunsthalle Bremen (14. November 2015 – 13. März 2016). Köln 2015.

Gülicher 2011

Gülicher, Nina: Inszenierte Skulptur. August Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi. München 2011 (Diss. FU Berlin 2008).

Haacke 1965/2006a

Haacke, Hans: Äußerung. New York, Oktober 1965. In: Haacke Kat. 2006, S. 85.

Haacke 1965/2006b

Haacke, Hans: Ankündigung Einzelausstellung Galerie Schmela, Düsseldorf. Köln Mai 1965. In: Haacke Kat. 2006, S. 250.

Haacke 1967/2000a

Haacke, Hans: Statement, New York, September 1967. In: Force fields 2000, S. 294-295.

Haacke 1967/2000b

Haacke, Hans: Interview mit Jack Burnham. In: Force fields 2000, S. 295-298 (Erstveröffentlichung Northwestern University, Frühjahr 1967).

Haacke 1997

Haacke, Hans: Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe La Generazione delle Immagini auf der Triennale di Milano Public Art, 1996/97. <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/haacke.htm> (16.01.2014)

Haacke 2002

Haacke, Hans: A Public Servant. In: October 101 (Sommer 2002), S. 4-6.

Haacke Interview 1976

Hans Haacke. Interview mit Margret Sheffield. In: Hans Haacke. 10. 9. – 24. 10. 1976. Hg. von Georg Bussmann. Kat. Frankfurter Kunstverein. Frankfurt a. M. 1976.

Haacke Kat. 1965

Hans Haacke. Wind und Wasser. Kat. Galerie Haus am Lützowplatz. Berlin 1965.

Haacke Kat. 1972

Hans Haacke. Werkmonographie. Hg. von Edward Fry. Kat. Museum Ludwig. Köln 1972.

Haacke Kat. 1993

Hans Haacke, bodenlos. Biennale Venedig 1993. Deutscher Pavillon. Hg. von Klaus Bußmann und Florian Matzner. Stuttgart 1993.

Haacke Kat. 1995

Hans Haacke. "Obra Social". Kat. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona 1995.

Haacke Kat. 2006

Hans Haacke, wirklich. Werke 1959 – 2006. Hg. von Matthias Flügge und Robert Fleck, Kat. Deichtorhallen/Akademie der Künste Hamburg/Berlin. Düsseldorf 2006.

Haacke u. a. 1975

Haacke, Hans u. a.: Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75. Halifax/New York 1975 (= The Nova Scotia series: source materials of the contemporary arts).

Haftmann 1979

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. München 1979.

Hamacher 1988

Hamacher, Werner: Unlesbarkeit. In: de Man 1988, S. 7-25.

Hermann/Götze 1996

Hermann, Ursula/Götze, Lutz (Bearbeiter): Bertelsmann – Die neue deutsche Rechtschreibung. Gütersloh 1996.

Hickey 1997

Hickey, Dave: Air Guitar. Essays on Art as Democracy. Los Angeles 1997.

Hoffmann/Haacke 2011

Hoffmann, Gabriele/Haacke, Hans: Art into Society – Society into Art. Weimar 2011.

Höller 1994

Höller, Christian: Diskursamalgamierung / zu Craig Owens gesammelten Schriften „beyond recognition“. In: Texte zur Kunst 13 (März 1994), S. 153-159.

Holschbach 2004

Holschbach, Susanne: Foto/Byte. Kontinuitäten und Differenzen zwischen fotografischer und post-fotografischer Medialität, MedienKunstNetz 2004, URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen-/foto_byte/kontinuitaeten_differenzen/. 07.02. 2017.

Hoormann/Schweppenhäuser 1998

Hoormann, Anne/Schweppenhäuser, Gerhard: Das überholte Subjekt. Zur politischen Ästhetik Hans Haackes. In: Standortkultur 1998, S. 83-97.

Hüppauf/Wulf (Hg.) 2006

Hüppauf, Bernd/Wulf, Christoph (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München u. a. 2006.

Imdahl 1978

Imdahl, Max: Zum Beispiel Skulptur. In: z. B. Skulptur. Hg. von Klaus Gallwitz. Kat. Städtisches Kunstinstitut. Frankfurt a. M. 1978.

Jacobs 2015

Jacobs, Steven: Auch Statuen sterben in Marienbad. Die Skulptur in *Letztes Jahr in Marienbad*. In: Grunenberg/Fischer-Hausdorf (Hg.) 2015, S. 92-106.

Janhsen 2002

Janhsen, Angeli: Thomas Bernhards 'Gehen'. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. Gehende Betrachter. In: Villinger, Ingeborg und Schöblier, Franziska (Hg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg 2002, S. 51-68.

Japp 1993

Japp, Klaus P.: Die Form des Protests in den neuen sozialen Bewegungen. In: Baecker (Hg.) 1993, S. 230-251.

Jones 2005

Jones, Carolin A.: Eyesight Alone. Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses. Chicago 2005.

Judd 1965/1995

Judd, Donald: Spezifische Objekte. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 245-254 (Erstveröffentlichung 1965).

Kahl 1992

Kahl, Michael: Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans. In: van Reijen (Hg.) 1992, S. 292-316.

Kotz 2007

Kotz, Liz: Words to be looked at. Language in 1960s art. Cambridge, Mass. 2007.

Kracauer 1977

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt a. M. 1977.

Krämer (Hg.) 2000

Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2000.

Krauss 1966/1995

Krauss, Rosalind E.: Illusion und Allusion. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 232-238.

Krauss 1977a

Krauss, Rosalind E.: Notes on the Index: Seventies Art in America. In: October 3 (Frühjahr 1977), S. 68-81.

Krauss 1977b

Krauss, Rosalind E.: Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. In: October 4 (Herbst 1977), S. 58-67.

Krauss 1977/1996

Krauss, Rosalind E.: Passages in modern sculpture. 11. Aufl. Cambridge, Mass. u. a. 1996 (Erstausgabe New York 1977).

Krauss 1978/1995

Krauss, Rosalind E.: LeWitt in Progress. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 261-279 (Erstveröffentlichung 1978).

Krauss 1979

Krauss, Rosalind E.: Sculpture in the Expanded Field. In: *October* 8 (Frühjahr 1979), S. 30-44.

Krauss 1998

Krauss, Rosalind E.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände.* München 1998.

Krauss 1999

Krauss, Rosalind E.: *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition.* London 2000.

Krystof 2006

Krystof, Doris: Ortsspezifität. In: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst.* Köln 2006, S. 231-234.

Kurbacher 2006

Kurbacher, Frauke Annegret: Was ist Haltung? Philosophische Verortung von Gefühlen als kritische Sondierung des Subjektbegriffs. In: *Magazin für Theologie und Ästhetik* 43 (2006) <http://www.theomag.de/43/fk6.htm>. (06.12.2013).

Kurz 1982

Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol.* Göttingen 1982.

Lange 1993

Lange, Wolfgang: Anlässlich erneut aufgebrochener Sehnsüchte nach einer Metaphysik der Kunst. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man.* Frankfurt a. M. 1993, S. 329-360.

Leilach 2002

Leilach, Michael: Poetry intermedia. Auf der Suche nach dem Punkt von dem i. In: Ders. (Hg.): *Poetry, Intermedia. Künstlerbücher nach 1960.* Berlin 2002, S. 2-26.

Leilach 2008

Leilach, Michael: ...

Lessing 1990

Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke 1766–1769.* Hg. von Wolfgang Barner. Frankfurt a. M. 1990.

Lingner 1999

Lingner, Wolfgang: Krise, Kritik und Transformation des Autonomiekonzepts moderner Kunst. Zwischen Kunstbetrachtung und ästhetischem Dasein. In: Ders. u. a. (Hg.): *Ästhetisches Dasein. Perspektiven einer performativen und pragmatischen Kultur im öffentlichen Raum (k23) / (INFuG), Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen Ästhetischer Systeme.* Hamburg 1999, S. 25-48.

Lippard u. a. 1973

Lippard, Lucy R. u. a.: Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some aesthetic boundaries. New York u. a. 1973.

Luhmann 1995

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995.

Lukács 1985

Lukács, Georg: Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats. In: Ders.: Über die Vernunft in der Kultur. Ausgewählte Schriften 1909–1929. Leipzig 1985.

Lüthy 2006

Lüthy, Michael: Vom Raum in der Fläche des Modernismus. In: fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde. Hg. von Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband Nr. 63. Wien/München 2006, S. 150-178.

Lütticken 2010

Lütticken, Sven: Art and Thingness, Part III: The Heart of the Thing is the Thing We Don't Know. In: e-flux journal 16 (Mai 2010) <http://www.e-flux.com/journal/art-and-thingness-part-two-thingification/> (04.12.2013).

de Man 1988

de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988 (Erstausgabe in englischer Sprache 1979).

Marcoci u. a. (Hg.) 2010

Marcoci, Roxana u. a. (Hg.): FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur von 1939 bis heute. Museum of Modern Art, New York, Kunsthaus Zürich, 2010–2011. Ostfildern 2010.

McLuhan 1994

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The extension of men. 3. Aufl. Cambridge, Mass. 1994.

Merleau-Ponty 1984

Merleau-Ponty, Maurice: Die Prosa der Welt. Hg. von Claude Lefort. München 1984.

Meschede 1990

Meschede, Friedrich: Vom Orten der Distanz. In: Schmied, Wieland (Hg.): Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst Unserer Zeit. Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. April bis 24. Juni 1990. Stuttgart 1990, S. 97-104.

Milosch (Hg.) 2005

Milosch, Jane C. (Hg.): Grant Wood's Studio. Birthplace of American Gothic. München u. a. 2005

Morris 1966/1995

Morris, Robert: Anmerkungen zur Skulptur. In: Stemmrich (Hg.) 1995, S. 92-120 (Erstveröffentlichung 1966).

Morris 2010

Morris, Robert: Bemerkungen zur Skulptur: 12 Texte. Hg. von Susanne Titz. Zürich 2010.

Nakas 2006

Nakas, Cassandra: From Fact to Fiction. Zum Funktions- und Statuswandel der Fotografie seit der Konzeptkunst. Frankfurt a. M. u. a. 2006 (Diss. FU Berlin 2003).

Negt/Kluge 1992

Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen. Frankfurt a. M. 1992.

Neumann 1996

Neumann, Pia: Metaphern des Mißlingens. Amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik. Frankfurt a. M. u. a. 1996 (Diss. Univ. Frankfurt a. M. 1995).

O'Doherty 1986

O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Santa Monica 1986.

Oesterreich/Rüthemann 2013

Oesterreich, Miriam/Rüthemann, Julia: Einleitung. In: Logemann, Cornelia u. a. (Hg.): Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip. Bielefeld 2013, S. 13-60.

Owens 1980a

Owens, Craig: Allegorical Impuls (Part 1). In: October 12 (Frühjahr 1980), S. 67-86.

Owens 1980b

Owens, Craig: Allegorical Impuls (Part 2). In: October 13 (Sommer 1980), S. 58-80.

Panhans-Bühler 2009

Panhans-Bühler, Ursula: Gegeben sei: die Gabe. Duchamps Flaschentrockner in der vierten Dimension. Dresden/Berlin 2009.

Panofsky 1934

Panofsky, Erwin: Jan van Eyck's Arnolfini-Portrait. In: Burlington Magazine 64 (1934), S. 117-127.

Panofsky 1964

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaften. Berlin 1964, S. 99-168.

Philips 2002

Philips, Christopher: Der Richterstuhl der Fotografie. In: Wolf (Hg.) 2002, S. 291-333.

Philp 2000

Philp, Annette: Photographie interpretiert Skulptur – Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti. Berlin 2000.

Potts 2000

Potts, Alex: The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist. New Haven u. a. 2000.

Prange 1978

Prange, Klaus: Pädagogik als Erfahrungsprozeß. Stuttgart 1978.

Prange 2005

Prange, Klaus: Die Zeigestruktur der Erziehung. Grundriss der Operativen Erziehung. Paderborn u. a. 2005.

Raupp 2010

Raupp, Hans-Joachim: Einführung. In: Ders. (Hg.) 2010: Historien und Allegorien. Kat. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung. Münster 2010, S. 2-34.

Rebbert 2003

Rebbert, Karin: Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration. In: Gludovatz (Hg.) 2003, S. 127-154.

Rebentisch 2003

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt a. M. 2003.

van Reijen (Hg.) 1992

van Reijen, Willem (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt a. M. 1992.

Roberts 1993

Roberts, David: Die Paradoxie der Form in der Literatur. In: Baecker (Hg.) 1993, S. 22-44.

Römer 2001

Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln 2001.

Rosler 2004

Rosler, Martha: Post-documentary, post-photography? In: Dies.: Decoys and disruptions. Selected writings, 1975-2001. Cambridge, Mass. u. a. 2004, S. 207-244.

Rothkopf 2002

Rothkopf, Scott: Mel Bochner. Photographs 1966 – 1969. New Haven/London 2002.

Rudolph 2015

Rudolph, Sophie: Unreine Wahlverwandschaften. Das Kino und die anderen Künste am Beispiel von *Letztes Jahr in Marienbad*. In: Grunenberg/Fischer-Hausdorf (Hg.) 2015, S. 53-65.

Schawelka 1998

Schawelka, Karl: Sinnliche Plötzlichkeit. In: Standortkultur 1998, S. 11-30.

Schmied (Hg.) 1968

Schmied, Wieland (Hg.): Almir Mavignier. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. 9. Oktober bis 24. November. Redaktion: Wieland Schmied. Hannover 1968.

Schneider (Hg.) 1993

Schneider, Christiane (Hg.): Ausgewählte Dokumente der Zeitgeschichte. Bundesrepublik Deutschland (BRD), Rote Armee Fraktion (RAF). 6. Aufl. Köln 1993.

Scholz (Hg.) 2014

Scholz, Dieter: Marsden Hartley. Die deutschen Bilder 1913 – 1915. Köln 2014.

Schweitzer (Hg.) o. J.

Schweitzer, Bob (Hg.): PPOW – curated group exhibitions – the ‘80s.
<http://www.leftmatrix.com/ppowcuratedlist.html> (04. Dezember 2013)

Seel 2000

Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien. In: Krämer (Hg.) 2000, S. 244-268.

Seel 2003

Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a. M. u. a. 2003.

Sekula 1986

Sekula, Allan: The Body and the Archive. In: October 39 (Winter 1986), S. 3-64.

Simonis 1998

Simonis, Linda: Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin. Tübingen 1998.

Soja 1990

Soja, Edward W.: Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory.
2. Aufl. London u. a. 1990.

Sontag 1980

Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt a. M. 1980.

Spencer-Brown 1969

Spencer-Brown, George: Laws of Form. London 1969.

Standortkultur 1998

Hans Haacke, Standortkultur: Das Politische und die Kunst. Hg. von der Bauhaus-Universität Weimar u. a. Weimar 1998.

Stearns 2000

Stearns, Robert: Illusions of Eden. Visions of the American heartland. Minneapolis 2000.

Stegmaier 2006

Stegmaier, Werner: Differenzen der Differenz. Die Leitunterscheidungen der Hegelschen Phänomenologie des Geistes, der Husserlschen transzendentalen Phänomenologie und der Luhmannschen Systemtheorie und ihre Leistungen. In: Brejda, Jaromir (Hg.): Phänomenologie und Systemtheorie. Würzburg 2006, S. 37-50.

Stemmerich 1997

Stemmerich, Gregor: Vorwort. In: Stemmerich (Hg.) 1997, S. 7-32.

Stemmerich 2004

Stemmerich, Gregor: Lawrence Weiner – Material und Methodologie. In: Ders. und Fietzek, Gerti (Hg.): Gefragt und gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner, 1968 – 2003. Ostfildern-Ruit 2004, S. 465 -494.

Stemmerich (Hg.) 1995

Stemmerich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden/Basel 1995.

Stemmerich (Hg.) 1997

Stemmerich, Gregor (Hg.): Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews. Amsterdam/Dresden 1997.

Steyerl 2003

Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität. In: Gludovatz (Hg.) 2003, S. 91-108.

Szarkowski 1971

Szarkowski, John: Introduction. In: Walker Evans. Kat. Museum of Modern Art. New York 1971, S. 9-20.

Thaliath 2005

Thaliath, Babu: Perspektivierung als Modalität der Symbolisierung: Erwin Panofskys Unternehmung zur Ausweitung und Präzisierung des Symbolisierungsprozesses in der „Philosophie der symbolischen Formen“ von Ernst Cassirer. Würzburg 2005.

Thürlemann 1990

Thürlemann, Felix: Bruce Nauman – „Dream Passage“. Reflexion über die Wahrnehmung des Raumes. In: Ders.: Vom Bild zum Raum. Köln 1990, S. 139-152.

Varela u. a. 1974

Varela, Francisco J. u. a.: Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model. In: Biosystems 5 (1974), S. 187-196.

Varela u. a. 2013

Varela, Francisco J./Thompson, Evan/Rosch, Eleanor: Enaktivismus – verkörperte Kognition. In: Fingerhut/Hufendiek/Wild (Hg.) 2013, S. 293-327.

Verhagen 2014

Verhagen, Erik: Jan Dibbets. The Photographic Work. Leuven 2014.

Vogt 2012

Vogt, Tobias: The Making of the Ready-made. In: Texte zur Kunst, Heft 85, März 2012, S. 39-57.

Wall 1981/1997

Wall, Jeff: Entwurf zu Dan Graham's Kammerspiel. In: Stemmrich (Hg.) 1997, S. 47-88 (Erstveröffentlichung 1981).

Wall 1982/1997

Wall, Jeff: Dan Graham's Kammerspiel. In: Stemmrich (Hg.) 1997, S. 89-188 (Erstveröffentlichung 1982).

Wall 1991

Wall, Jeff: Dan Graham's Kammerspiel. Toronto 1991.

Wall 1995/1997

Wall, Jeff: Zeichen der Gleichgültigkeit. In: Stemmrich (Hg.) 1997, S. 375-434 (Erstveröffentlichung 1995).

Wall 2004

Wall, Jeff: Drei Gedanken zur Fotografie. In: Fischer, Theodora und Naef, Heidi (Hg.): Jeff Wall. Catalogue raisonné, 1978-2004. Basel/Göttingen 2004.

Wetzel 2008

Wetzel, Michael: Von der Intermedialität zur Inframedialität. Marcel Duchamps Genealogie des Virtuellen. In: Paech, Joachim und Schröter, Jens (Hg.): Intermedialität – analog/digital: Theorien, Methoden, Analysen. München 2008, S. 137-154.

Wick 1978

Wick, Rainer K.: Kunst als sozialer Prozess. Bericht Biennale Venedig 78. In: Kunstforum International 27 (1978), S. 16-18.

Wiehager (Hg.) 2008

Wiehager, Renate (Hg.): Classical Modern II. Stuttgart 2008.

Wood 2016

Wood, Grant: Grant Wood. America after the Fall. Chicago 2016.

Wolf (Hg.) 2002

Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt a. M. 2002.

- Abb. 1, 2, 3 Hans Haacke: *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001)
- Abb. 4 Pierre Bourdieu: *Am Kiosk (En Algérie)* (1955/2002)
- Abb. 5 Hans Haacke: *Fotonotizen, Documenta 2, 1959* (2001), Detail
- Abb. 6 Hans Haacke: *Und Ihr habt doch gesiegt* (1988)
- Abb. 7 Hans Haacke: *Die Fahne hoch!* (1991)
- Abb. 8, 8a Hans Haacke: *Ölgemälde, Hommage to Marcel Broodthaers* (1982)
- Abb. 9, 10 Hans Haacke: *Der Bevölkerung* (2001)
- Abb. 11 Hans Haacke: *Condensation Cube* (1963)
- Abb. 12 Hans Haacke: *Condensation Cube* (1963), Detail
- Abb. 13 Hans Haacke: *Les couloir de Marienbad* (1962)
- Abb. 14 George Pierre: *L'année dernière à Marienbad* (1960), Filmstill
- Abb. 15 Almir Mavignier: *zwei quadrate 3* (1967)
- Abb. 16 Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970)
- Abb. 17 Carl Andre: *Joint* (1968)
- Abb. 18, 19, 19a Hans Haacke: *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile* (1969–70)
- Abb. 20 Hans Haacke: *Luftballon mit Siffon im Luftstrahl* (1964)
- Abb. 21 Hans Haacke: *Kugel in schrägem Luftstrahl* (1964/67)
- Abb. 22 Aleksander Rodtschenko: *Morning Exercise (Utrenniaia)* (1932)
- Abb. 23 Albert Renger-Patzsch: *Eisbildung am Wasserfall* (1928)
- Abb. 24 Hans Haacke: *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9 ..., 1969* (1969)
- Abb. 25, 26, 27 Hans Haacke: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971)
- Abb. 28 Alfred Stieglitz: *Marcel Duchamp, Fountain* (1917)
- Abb. 29 Marsden Hartley: *The Warriors* (1913)
- Abb. 30 Constantin Brâncuși: *L'Oiseau d'or* (1919)
- Abb. 31 Jan Dibbets: *Perspective Corrections (Nr.1)* (1963)
- Abb. 32 Bruce Nauman: *Self Portrait as a Fountain (Eleven Color Photographs)* (1966 – 67)
- Abb. 33 Hollis Frampton: *Skulptur, Ohio* (1960)
- Abb. 34 Hans Haacke: *Ten Turtles Set Free* (1970)
- Abb. 35 Hans Haacke: *Monument to Beach Pollution* (1970)
- Abb. 36 Hans Haacke: *Goat feeding in Woods* (1970)
- Abb. 37, 38, Hans Haacke: *Prognostische Erkenntnistheorie des Gewährgebietens,*

- 39 *dargestellt am Beispiel des Ausbildungsverbots der Christine Fischer-Defoy (1976)*
- Abb. 40, 41, 42 Martha Rosler: *The Bowery in two inadequate descriptive Systems (1974–75)*
- Abb. 43, 44, 44a, 45 Hans Haacke: *Les must de Rembrandt (1986)*
- Abb. 46/46a Hans Haacke: Einladungskarte “The Vision Thing”, John Weber Gallery, NY 1992 und Installationsansicht, Hans Haacke: *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans) (1992)*
- Abb. 47/48 Hans Haacke: *Photo Opportunity (After the Storm/Walker Evans) (1992)*, Details
- Abb. 49 Sherrie Levine: *After Walker Evans (1981)*
- Abb. 50 Walker Evans: *Allie Mae Burroughs, wife of cotton sharecropper. Hale County, Alabama (1935)*
- Abb. 51 Walker Evans: *Floyd Burroughs and Tenge children, Hale County, Alabama (1935)*
- Abb. 52 Grant Wood: *American Gothic (1930)*
- Abb. 53 Ben Shahn: *Fürsorgebedürftige, Boone County Alabama, FSA (1935)*
- Abb. 54 Ben Shahn: *Fürsorgebedürftige (ca. 1936)*, Lithografie
- Abb. 55 Jan van Eyck: *Arnolfinihochzeit (1434)*, 82,2 x 60 cm, Öl auf Eichenholz

c) Bildnachweise

- Abb. 1, 2, 3 Haacke 2006, S. 81.
- Abb. 4 Bourdieu 2000, S. 216.
- Abb. 5 Haacke 2006, S. 81.
- Abb. 6 Haacke 2006, S. 191.
- Abb. 7 Haacke 2006, S. 204, 205.
- Abb. 8, 8a Haacke 2006, S. 168, 169.
- Abb. 9 Diers/König (Hg.) 2000, S. 73 oben.
- Abb. 10 <http://derbevoelkerung.de/webcam/>; 06.09.2017.
- Abb. 11 Haacke 2006, S. 85.
- Abb. 12 Haacke Kat. 1972, Abb. 9.
- Abb. 13 Haacke 2006, S. 84.
- Abb. 14 Grunenberg/Fischer-Hausdorf (Hg.) 2015, S. 148, Kat. 24.
- Abb. 15 Wiehager (Hg.) 2002, S. 44.
- Abb. 16 Leilach 2008, S. 89.

- Abb. 17 Alberro 2003, Abb. 1.3.
- Abb. 18, 19 Haacke 2006, 110,111.
- Abb. 20 Haacke 2006, S. 86.
- Abb. 21 Haacke Kat. 1965, o. S.
- Abb. 22 http://www.deutsche-guggenheim.de/ex_utopia_matters_de_full.php;
14.02.2017.
- Abb. 23 Eisenbeis (Hg.) 2012, S. 36.
- Abb. 24 Haacke 2006, S. 100.
- Abb. 25, 26, 27 Haacke 2006, S. 113, 114, 115.
- Abb. 28 Marcoci u.a. (Hg), S. 116, Abb. 104.
- Abb. 29 Scholz 2013, S. 73.
- Abb. 30 Marcoci u.a. (Hg), S. 101, Abb. 80.
- Abb. 31 Leuven 2014, S. 37, Fig.12.
- Abb. 32 Marcoci u.a. (Hg), S. 232, Abb. 250.
- Abb. 33 Andre/Frampton 1980, S. 16.
- Abb. 34 Haacke 2006, S. 103.
- Abb. 35 Haacke 2006, S. 105.
- Abb. 36 Haacke 2006, S. 102.
- Abb. 37, 38, 39 Haacke 2006, S. 139-143.
- Abb. 40 Edwards 2012, S. 36/37 oben, fig. 12.
- Abb. 41 http://www.adamartgallery.org.nz/wp-content/uploads/2012/10/25549_REC003.jpg; 06.09.2017.
- Abb. 42 Edwards 2012, S. 36/37, fig. 12 u. 13.
- Abb. 43, 44, 44a, 45 Haacke 2006, S. 178-179.
- Abb. 46/46a Bußmann/Matzner, S. 124.
- Abb. 47/48 Haacke 2006, S. 208-209.
- Abb. 49 <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998020949/PP/>;
14.02.2017.
- Abb. 50 <http://medienkunstnetz.de/works/after-walker-evans/>; 14.02.2017.
- Abb. 51 <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017758214/>;
06.09.2017.
- Abb. 52 Wood 2016, S. 40, Fig. 9, cat. 47.
- Abb. 53 <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1997016169/PP/>;
14.02.2017.
- Abb. 54 Doherty 1974, S. 7, Abb. H.
- Abb. 55 <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>, 14.02.2017.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Abb. 1-3, 5-13, 17-23, 25-27, 31, 32, 34-39, 43-48, 53, 54 / © Archiv Pierre Bourdieu, Images d'Algérie, 1957 – 1961. © Pierre Bourdieu / Fondation Bourdieu, St. Gallen. Courtesy: Camera Austria, Graz, Abb. 4 / © Estate George Pierre, Paris 2017, Abb. 14 / © Almir Mavignier, Abb. 15 / © The Estate of Robert Smithson / VG-Bildkunst 2017, Abb. 16 / Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde / VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Abb. 24 / © Georgia O'Keeffe Museum / Artists Rights Society (ARS), NY 2017, Abb. 29 / © Succession Brancusi - All rights reserved / VG- Bild-Kunst, Bonn 2017, Abb. 30 / © Courtesy Estate of Hollis Frampton 2017, Abb. 33 / © Martha Rosler, detail from The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974/75. 45 silver-gelatin prints on black board. © Martha Rosler 2017, Abb. 40, 42 / © Robert Cross 2017, Abb. 41 / © Courtesy Jablonka Galerie, Köln / © Sherrie Levine, Abb. 49 / © Art Institute of Chicago / Art Resource, NY 2017, Abb. 54 / © National Gallery, London 2017, Abb. 55.

Die Redaktion war auf Sorgfalt der Angaben zu Quellen und Rechteinhabern bedacht. In wenigen Fällen war das Auffinden der Bildrechtsinhaber bis zur Drucklegung nicht möglich. Bitte wenden Sie sich in diesen Fällen mit Hinweisen an den Autor.



Abb. 1 Hans Haacke

Fotonotizen, Documenta 2, 1959
(2001) (Auswahl)

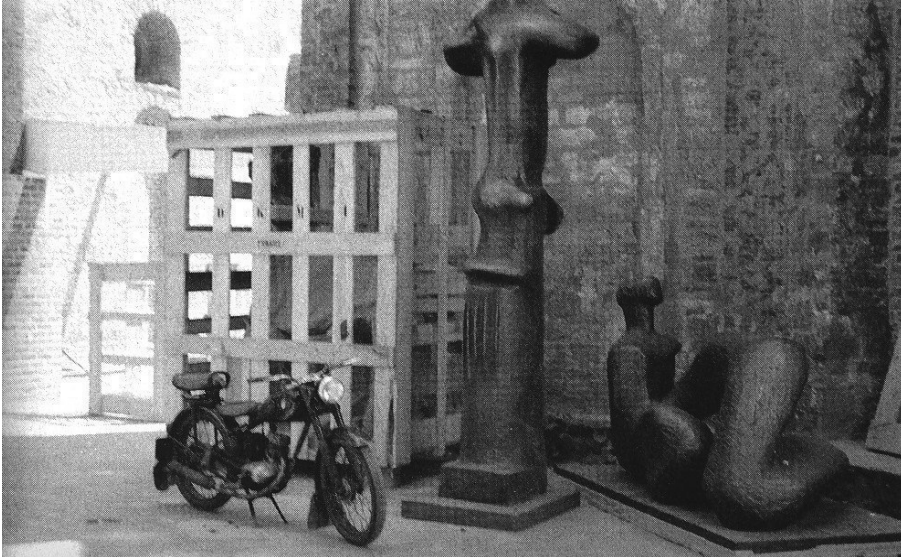


Abb. 2

Hans Haacke

Fotonotizen, Documenta 2, 1959 (2001)

Detail: Transportkiste, Motorrad,
Skulpturen (von links: Maquette No.1,
1955, Bronze, 305 cm The Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Washington (LH 376), Reclining Figure,
Henry Moore ca. 1957-59 oder früher)



Abb. 3

Hans Haacke

Fotonotizen, Documenta 2, 1959 (2001)

Detail: Corpsstudenten vor einem Bild von
Vassily Kandinski



Abb. 4 Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu, O 50 / 25.
Archiv Pierre Bourdieu, Images
d'Algérie, 1957 – 1961.



Abb. 5 Hans Haacke

Fotonotizen, Documenta 2, 1959 (1959),
Detail



Abb.6 Hans Haacke

Und Ihr habt doch gesiegt!
(1988)



AEG
 Bauer-Kompressoren
 Buderus
 Daimler-Benz
 Gildemeister
 H + H Metallform
 Hovort
 Hochtief
 Karl Kolb GmbH
 Klöckner
 MAN
 Mannesmann
 MBB
 Pilot Plant
 Rhein-Bayern
 Rheinmetall
 Ruhrgas
 Saarstahl
 Siemens
 Strabag
 Thyssen

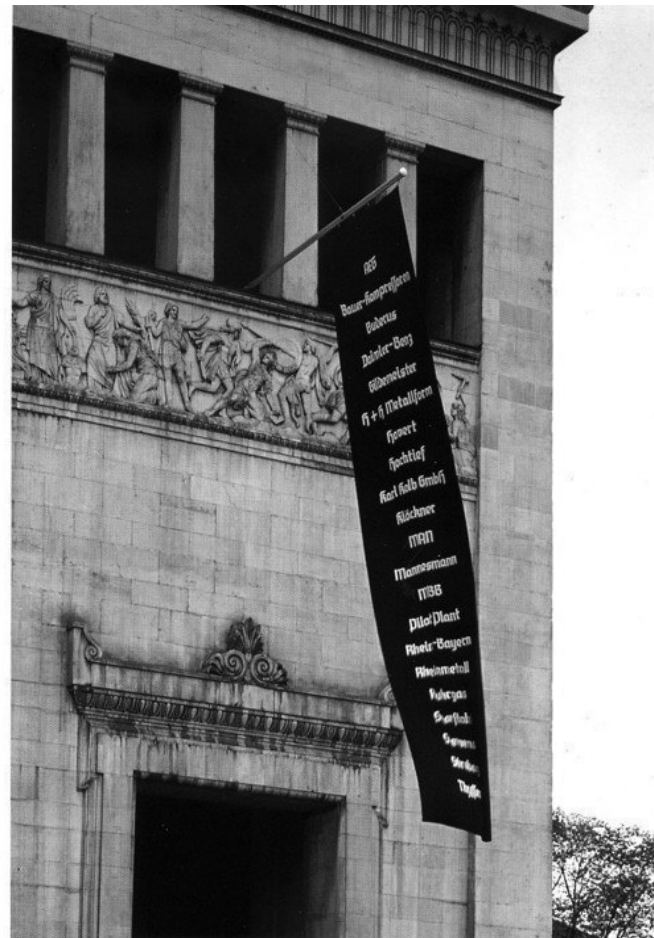


Abb. 7

Hans Haacke

Die Fahne hoch! (1991)



Abb. 8

Hans Haacke
*Ölgemälde, Hommage to Marcel
Broodthaers (1982)*

Detail



Abb. 8a

Hans Haacke
*Ölgemälde, Hommage to Marcel
Broodthaers (1982)*

Detail



Abb. 9 Hans Haacke
Der Bevölkerung (2001)
Detail: Hauptfassade



Abb. 10 Hans Haacke
Der Bevölkerung (2001)
Detail: Ehrenhof

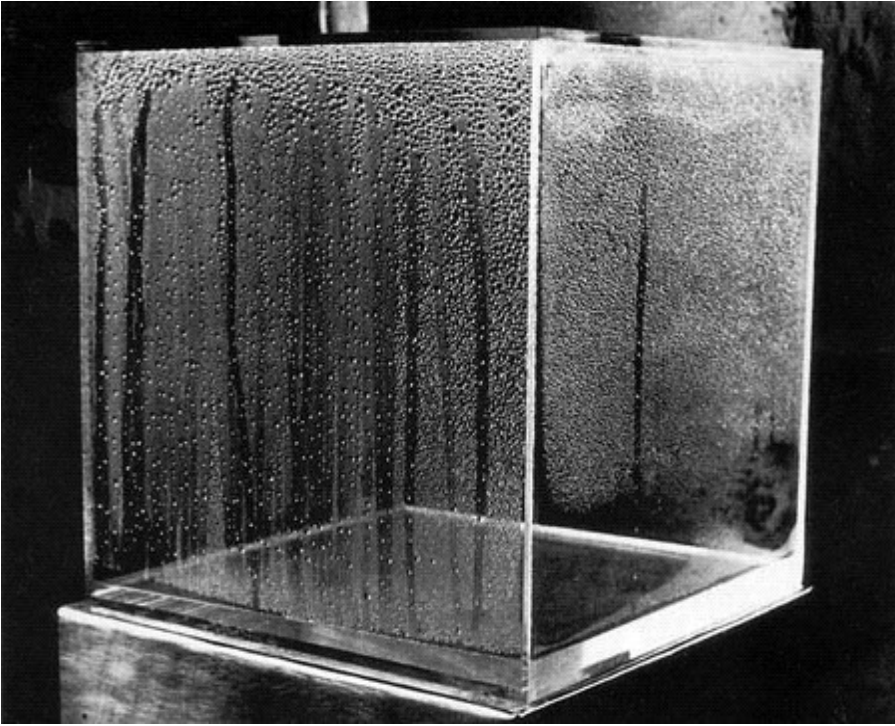


Abb. 11

Hans Haacke

Condensation Cube (1963/65)

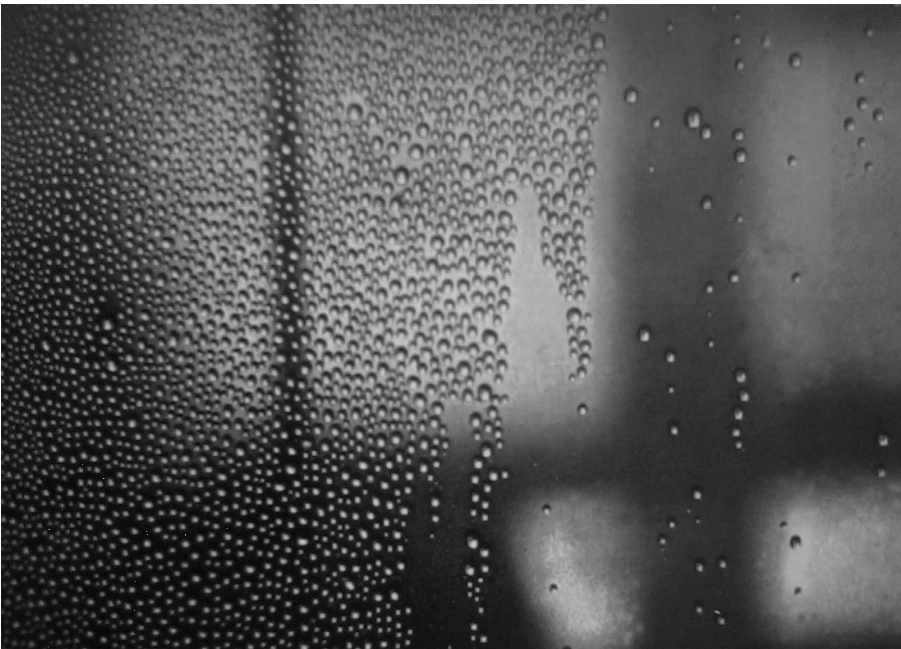


Abb. 12

Hans Haacke

Condensation Cube (1963/65)

Detail

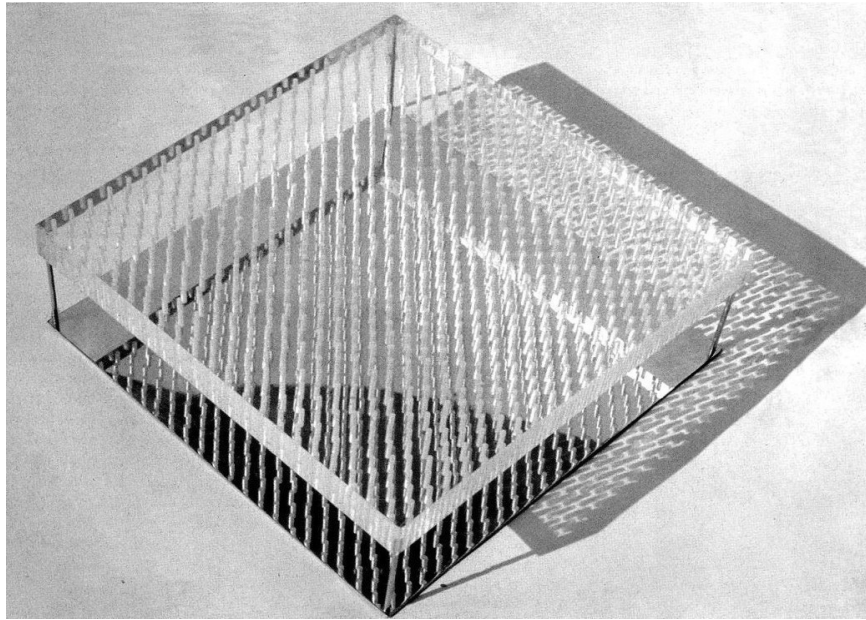


Abb. 13 Hans Haacke
Les Couloirs de Marienbad (1962)



Abb. 14 George Pierre
L'année dernière à Marienbad (Letztes Jahr in Marienbad) (1961)

Filmstill

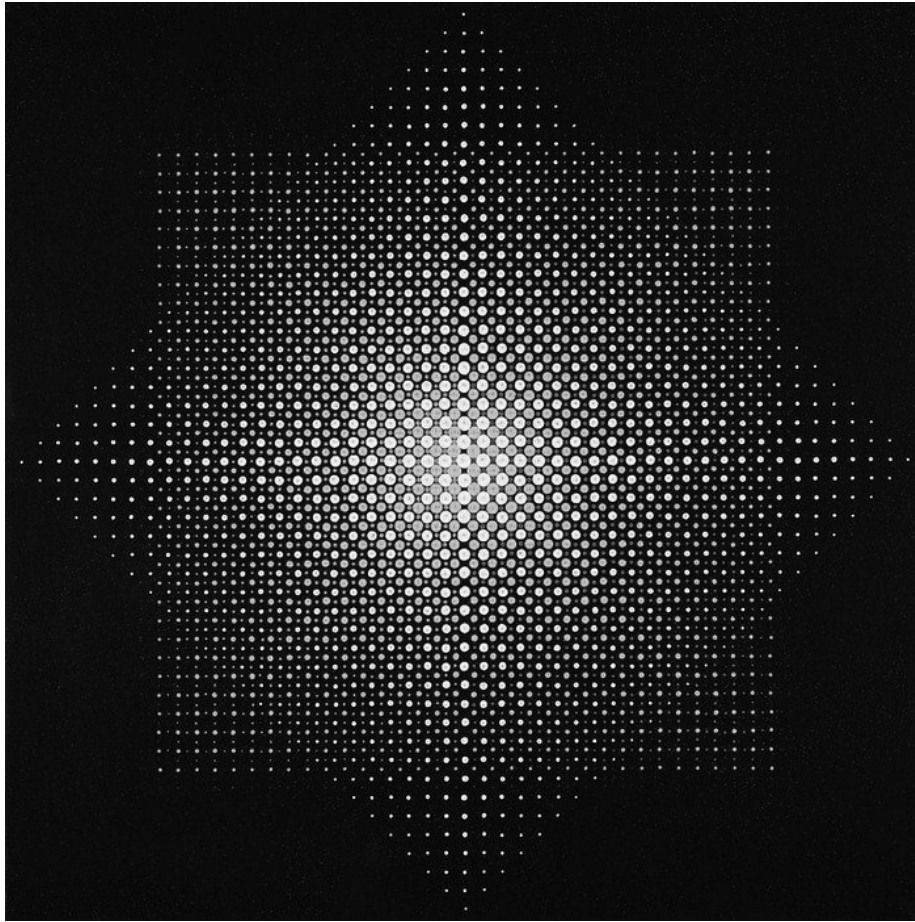


Abb. 15 Almir da Silva Mavignier

Zwei Quadrate (1967)

Öl auf Leinwand
100 x 100 cm



Abb. 16 Robert Smithson
Spiral Jetty (1967)



Abb. 17 Carl Andre
Joint (1968)



INDICATE YOUR BIRTHPLACE WITH RED PIN;



PERMANENT RESIDENCE WITH BLUE PIN



Abb. 18 Hans Haacke

Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1 (Geburts- und Wohnprofil von Galeriebesuchern, 1. Teil) (1969)

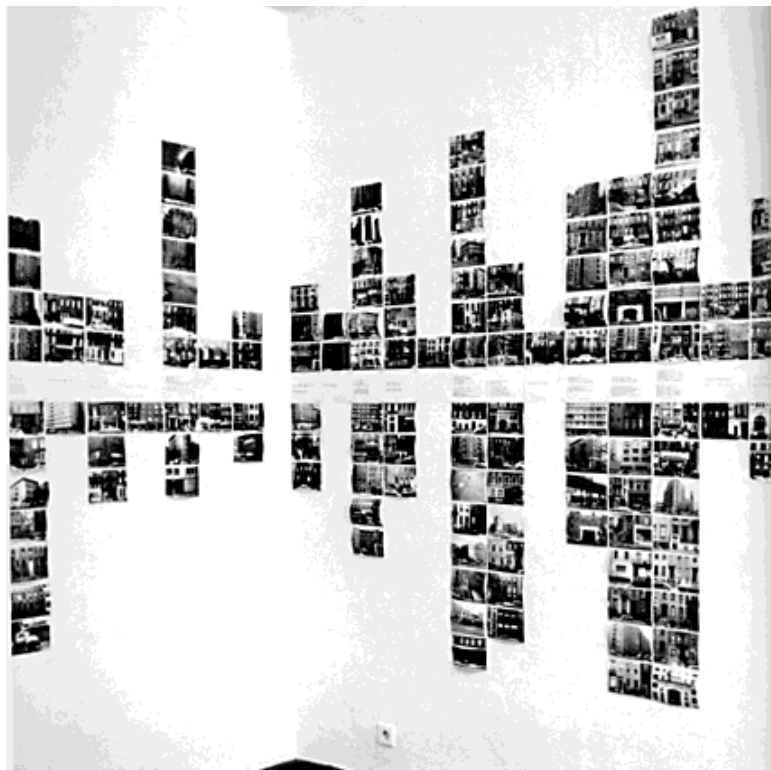


Abb. 19/19a

Hans Haacke

Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 2
 (Geburts- und Wohnprofil von Galeriebesuchern, 2. Teil)
 (1969-70)



Abb. 20 Hans Haacke
Luftballon mit Siffon im Luftstrahl (1964)

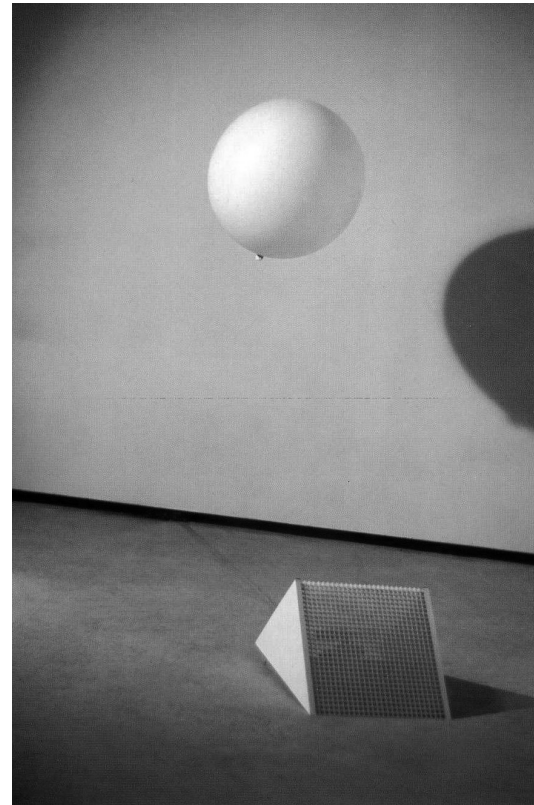


Abb. 21 Hans Haacke
Kugel in schrägem Luftstrahl (1964/67)



Abb. 22 Aleksander Rodtschenko
Morning Exercise (Utrenniaia Zariadka) (1932)

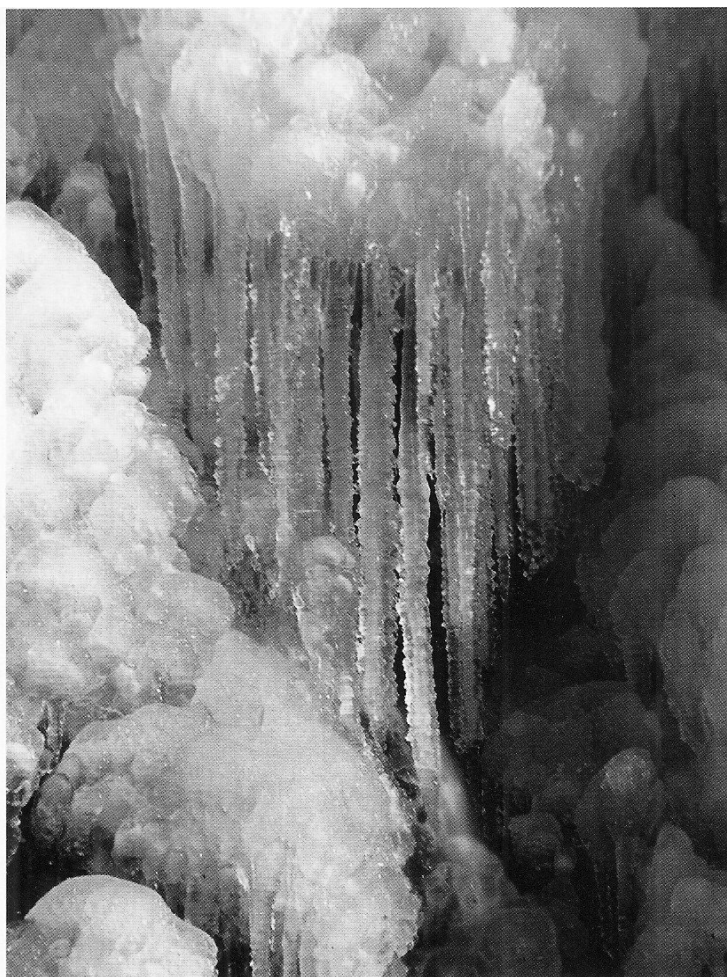


Abb. 24 Albert Renger-Patzsch
Eisbildung am Wasserfall (1928)
Silbergelantineabzug



Abb. 24 Hans Haacke
*Spray of Ithaca Falls: Freezing
and Melting on Rope, February 7,
8, 9... 1969 (1969)*

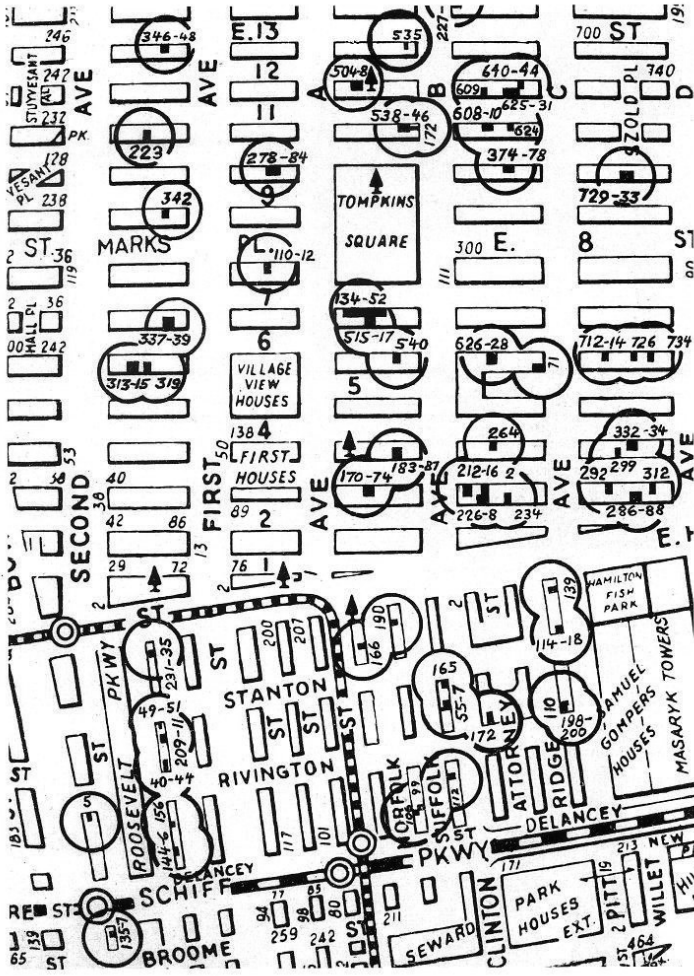


Abb. 25

Hans Haacke

*Shapolsky et al.
Manhattan Real
Estate Holdings, a
Real-Time Social
System, as of May
1, 1971 (1971)*



214 E 3 St.
Block 385 Lot 11
5 story walk-up old law tenement

Owned by Harpmel Realty Inc., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President('63)
Martin Shapolsky, President('64)
Principal Harry J. Shapolsky(according to Real Estate
Directory of Manhattan)

Acquired 8-21-1963 from John the Baptist Foundation,
c/o The Bank of New York, 48 Wall St., NYC,
for \$237 600.- (also 7 other bldgs.)

\$150 000.- mortgage at 6% interest, 8-19-1963, due
8-19-1968, held by The Ministers and Missionaries
Benefit Board of the American Baptist Convention,
475 Riverside Drive, NYC (also on 7 other bldgs.)

Assessed land value \$25 000.-, total \$75 000.- (includ-
ing 212 and 216 E 3 St.) (1971)

Abb. 26

Hans Haacke

*Shapolsky et al.
Manhattan Real
Estate Holdings, a
Real-Time Social
System, as of May 1,
1971 (1971)*

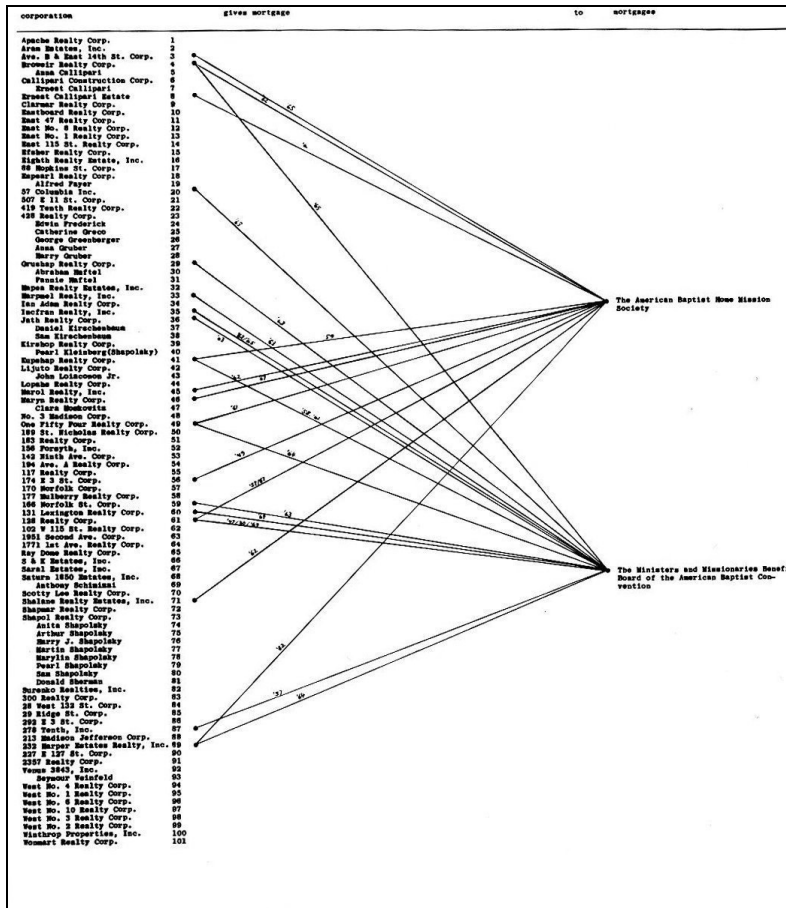


Abb. 27

Hans Haacke

*Shapolsky et al.
Manhattan Real Estate
Holdings, a Real-Time
Social System, as of
May 1, 1971 (1971)*



Abb. 28 Alfred Stieglitz
Marcel Duchamp, Fountain (1917)

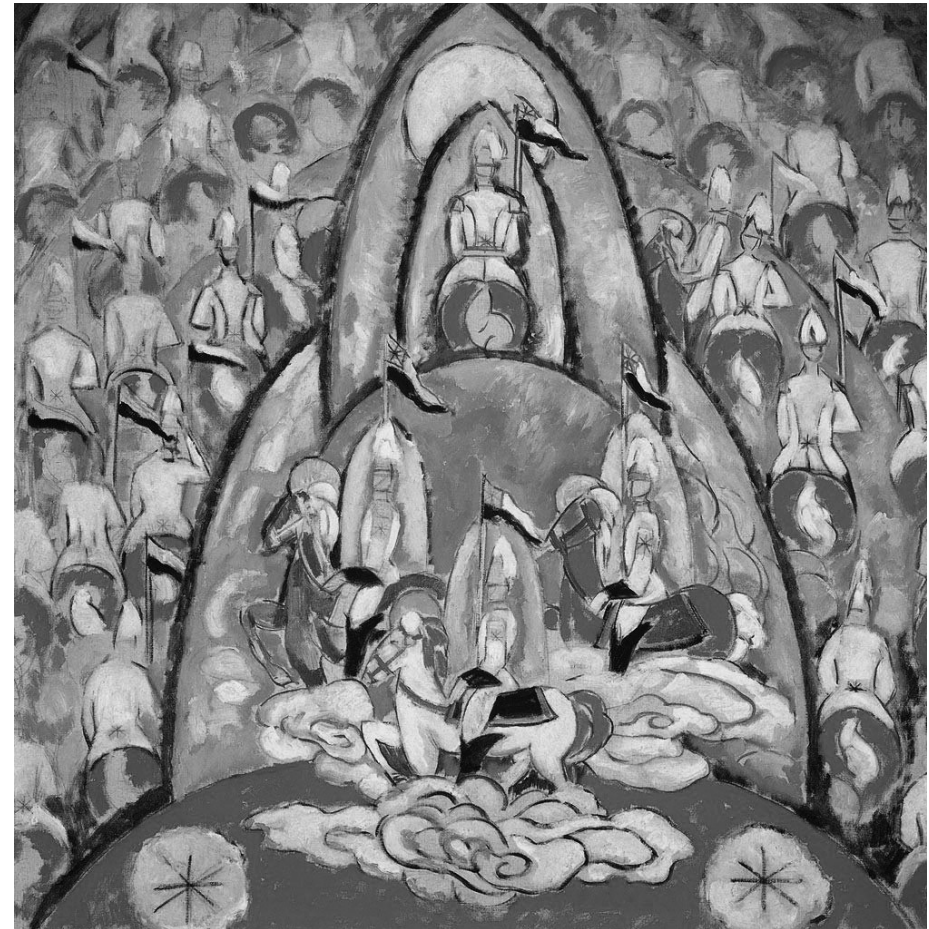


Abb. 29 Marsden Hartley
The Warriors (1913)

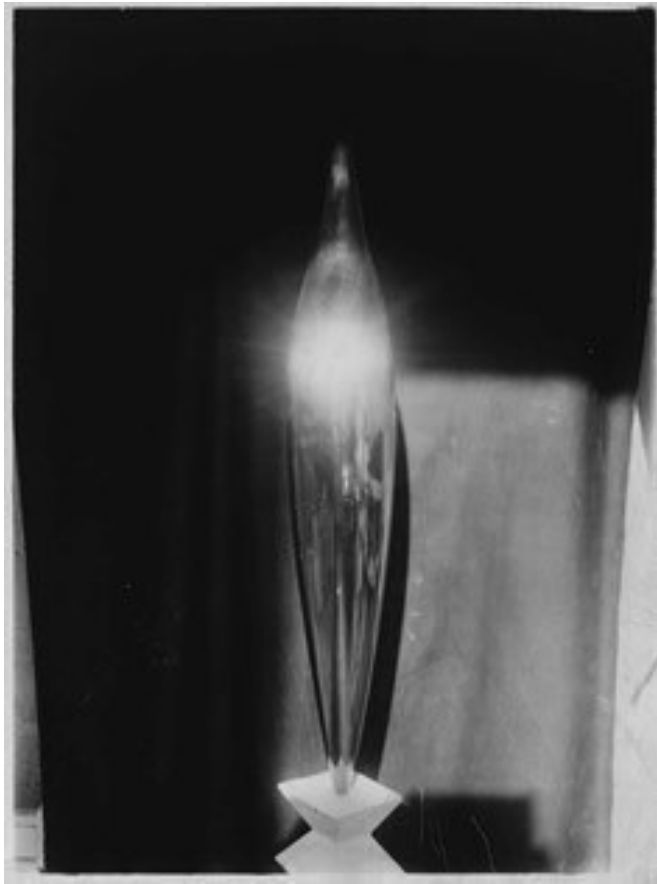


Abb. 30 Constantin Brâncuși
L'Oiseau d'or (1919-20)
Silbergelatineabzug, 22, 8 x 17 cm

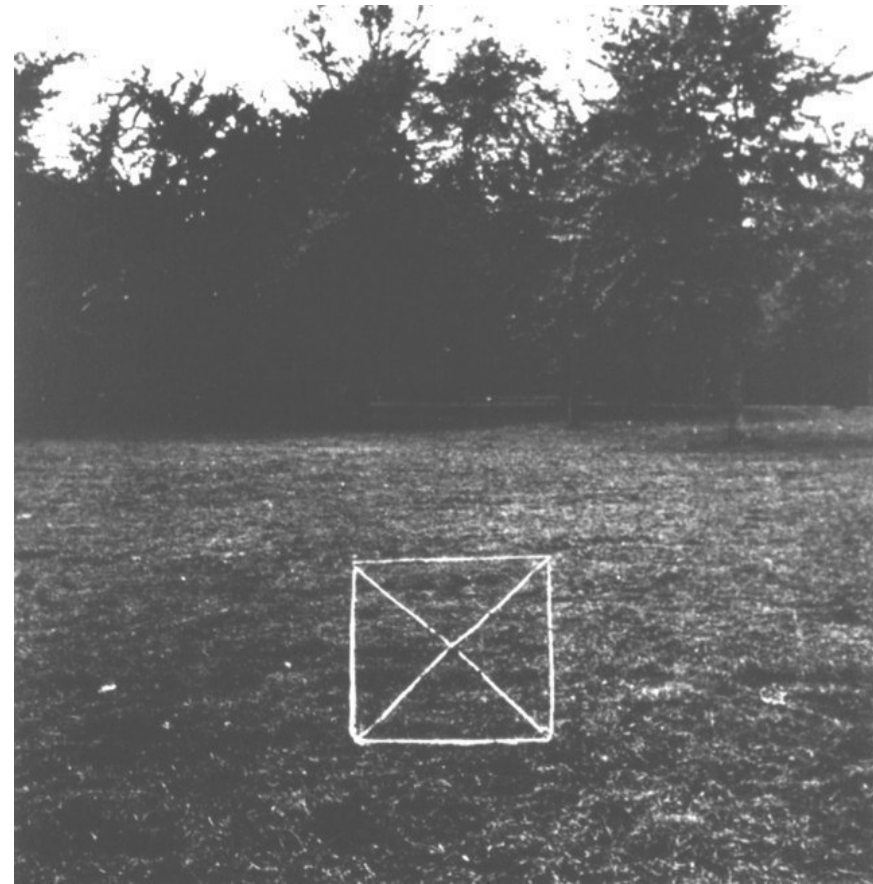


Abb. 31 Jan Dibbets
Perspective Correction (No.1) (1969)



Abb. 32

Bruce Nauman

Self Portrait as a Fountain (Eleven Color Photographs) (1966-73)



Abb. 33 Hollis Frampton

Skulptur, Ohio (1960)

Fotografie



Abb. 34 Hans Haacke
Ten Turtles Set Free (1970)



Abb. 35 Hans Haacke
Monument to Beach Pollution
(1970)
Carboneras, Spanien



Abb. 36 Hans Haacke
Goat feeding in Woods (1970)

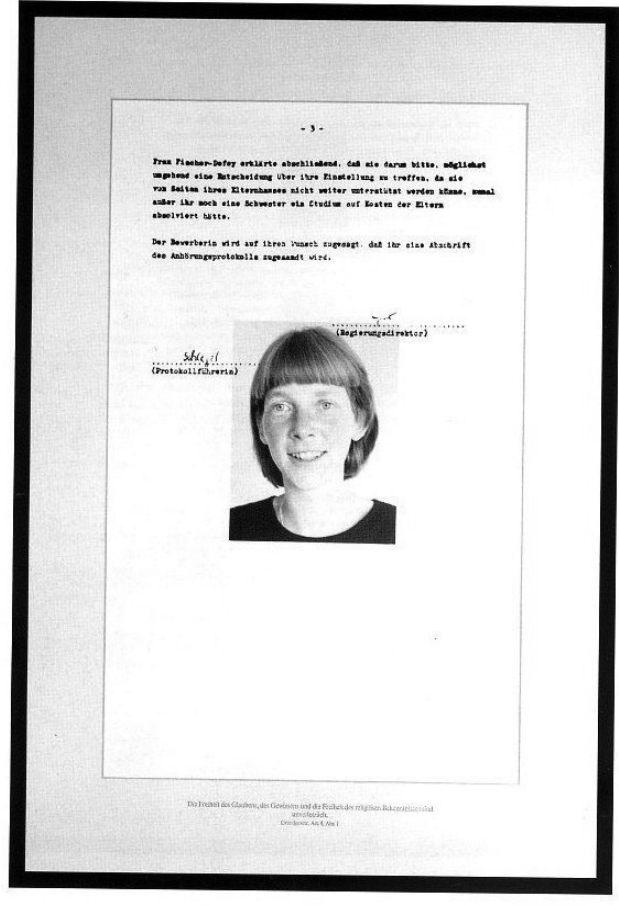
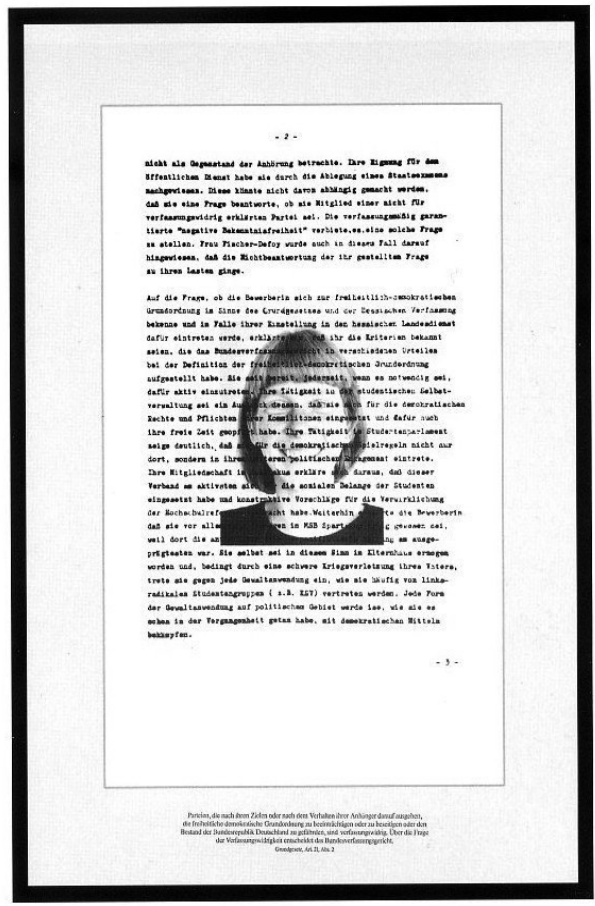
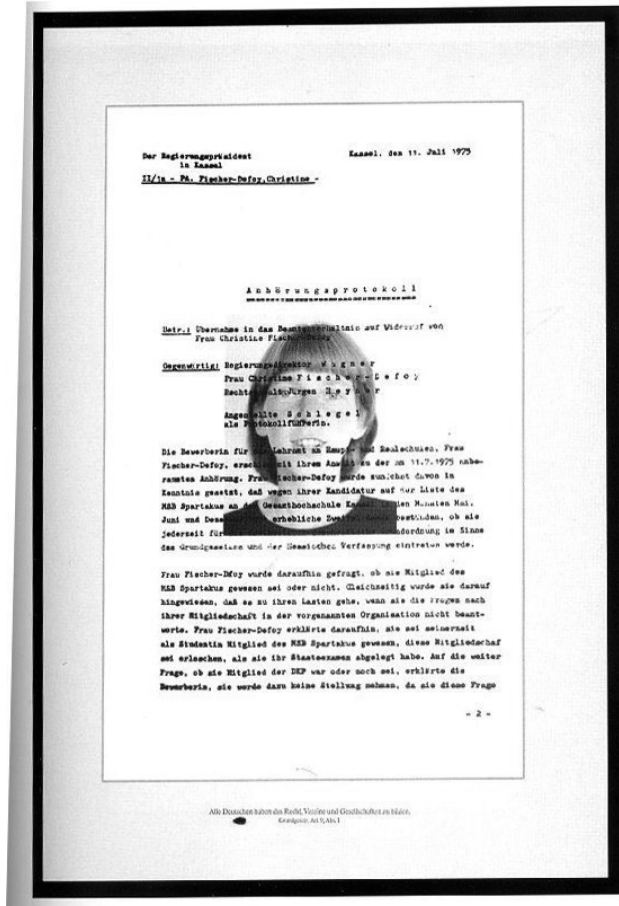


Abb. 37 Hans Haacke
 Prognostische Erkenntnistheorie des
 Gewährgebietens, dargestellt am
 Beispiel des Ausbildungsverbots der
 Christine Fischer-Defoy (1976) (Tafeln
 1-3)

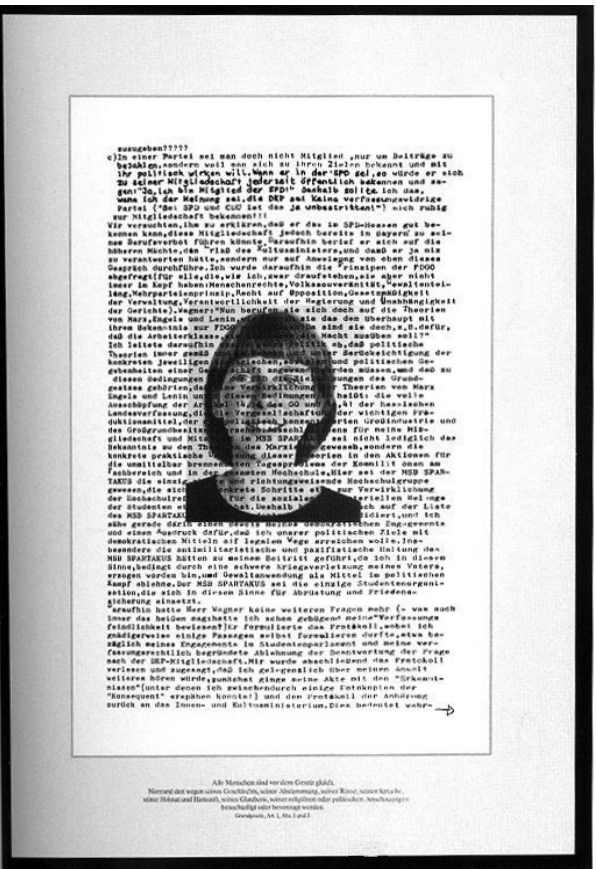
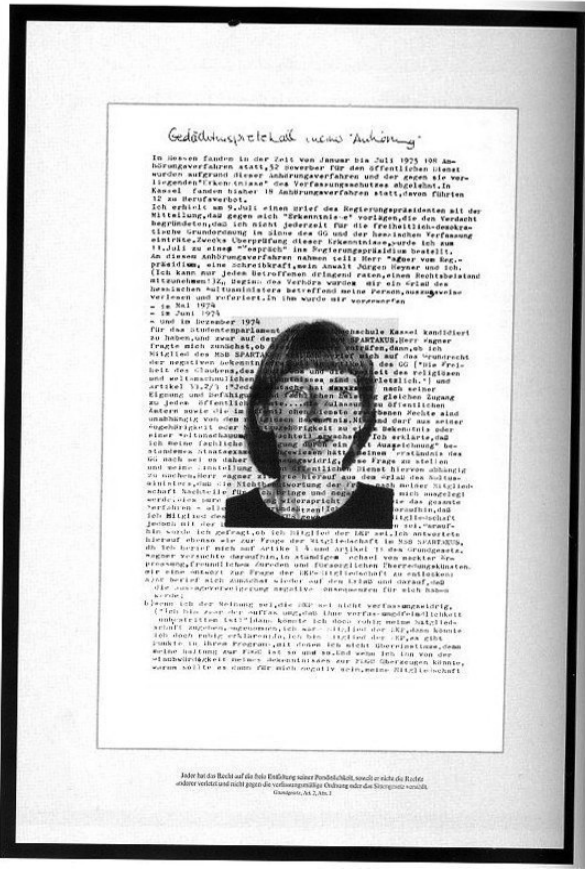


Abb. 38 Hans Haacke
*Prognostische Erkenntnistheorie des
 Gewährgebietens am Beispiel des
 Ausbildungsverbotes der Christine
 Fischer-Defoy (1976) (Tafel 4-6)*

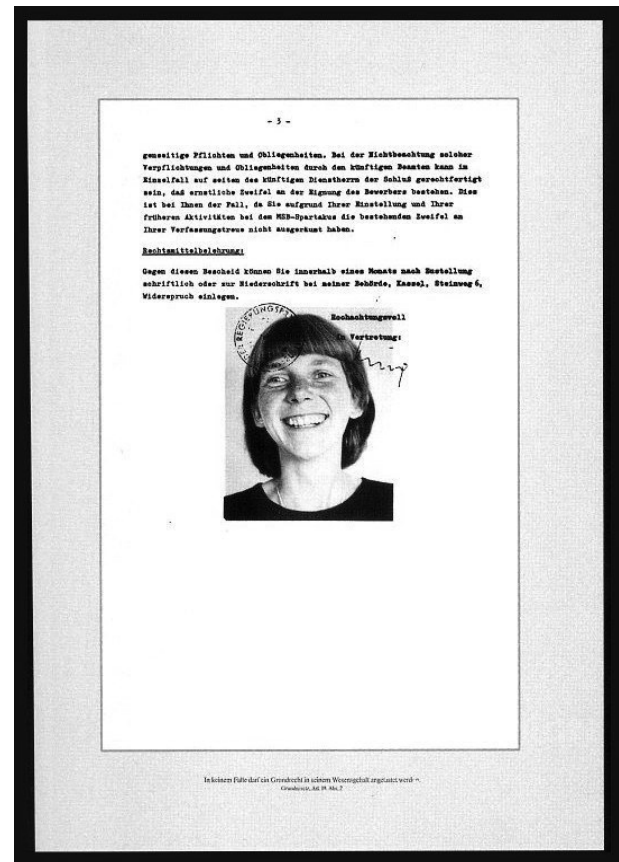
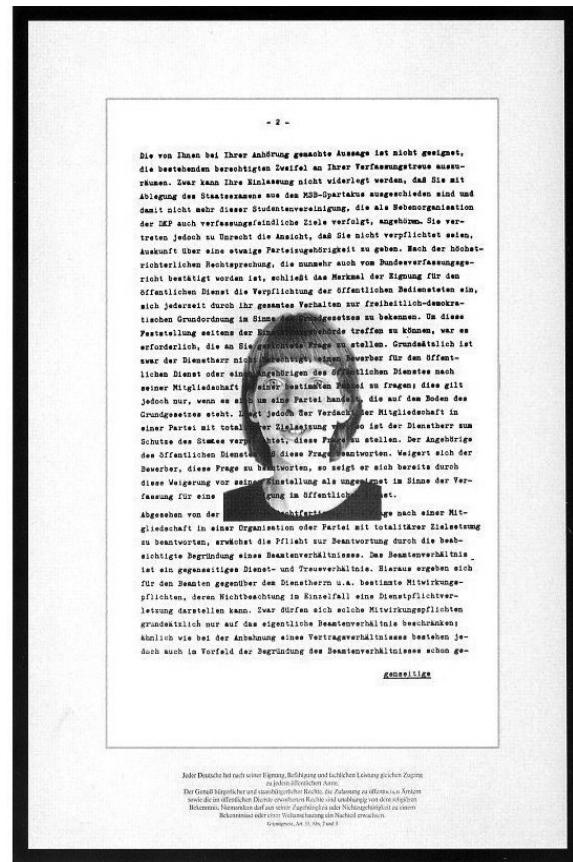
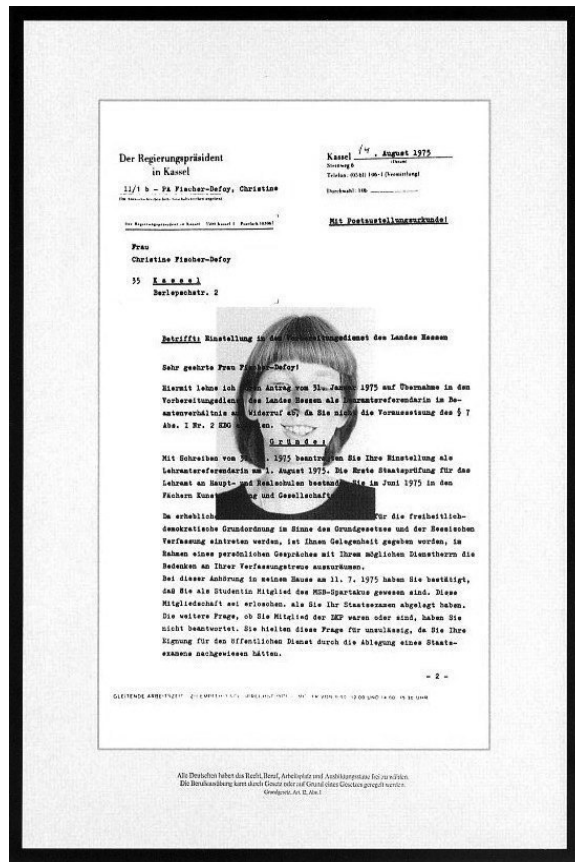


Abb. 39 Hans Haacke
*Prognostische Erkenntnistheorie des
 Gewährgebietens, dargestellt am
 Beispiel des Ausbildungsverbots der
 Christine Fischer-Defoy (1976)*
 (Tafel 7-10)



Abb. 40 Martha Rosler

*Detail aus *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974/75.*

45 Silber-Gelatine Abzüge auf schwarzer Pappe



Abb. 41 Martha Rosler

The Bowery in two inadequate descriptive Systems (1974–75)

(Installation Adam Art Gallery, Wellington/
New Zealand; Foto: Robert Cross)

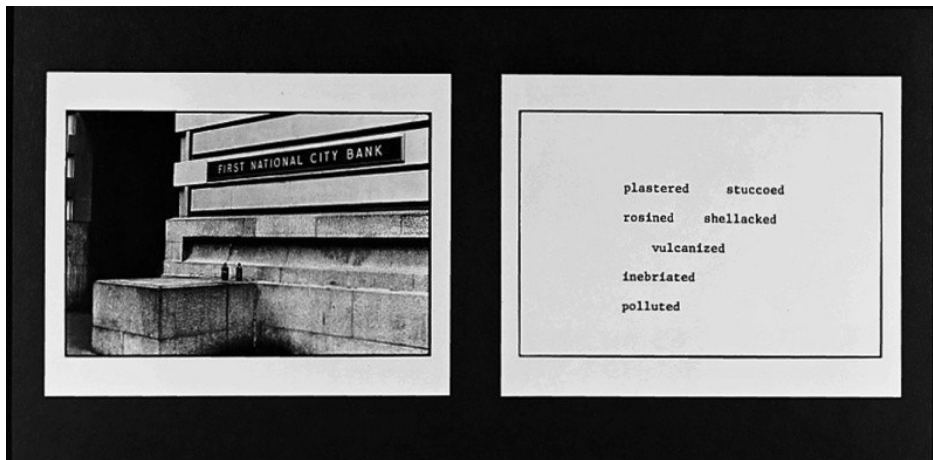
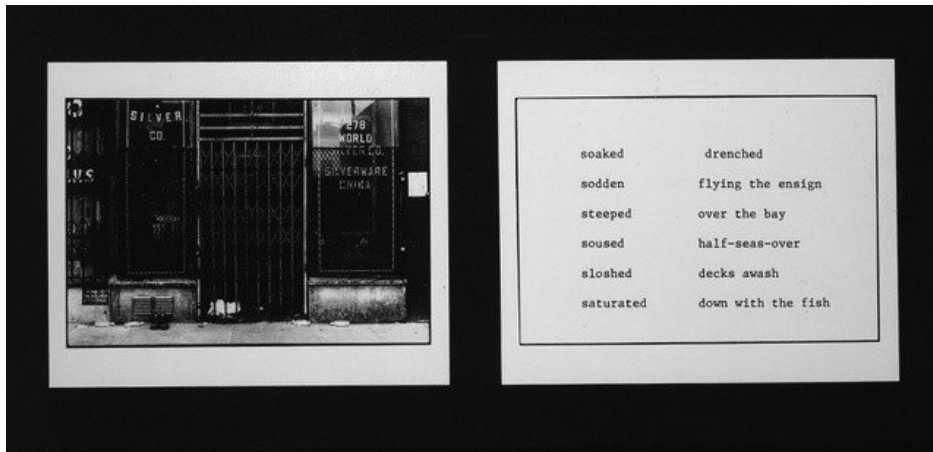


Abb. 42

Martha Rosler

Detail von *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974/75.
 45 Silber-Gelatine Abzüge auf schwarzer Pappe.



Abb. 43

Hans Haacke

*Les must
de Rembrandt (1986)*

Details



Abb. 44 Hans Haacke
*Les must de
 Rembrandt* (1986)
 (Detail)



Abb. 44a Hans Haacke
*Les must
 de Rembrandt* (1986)
 (Detail)



Abb. 45 Hans Haacke
*Le must de
Rembrandt* (1986)
Detail

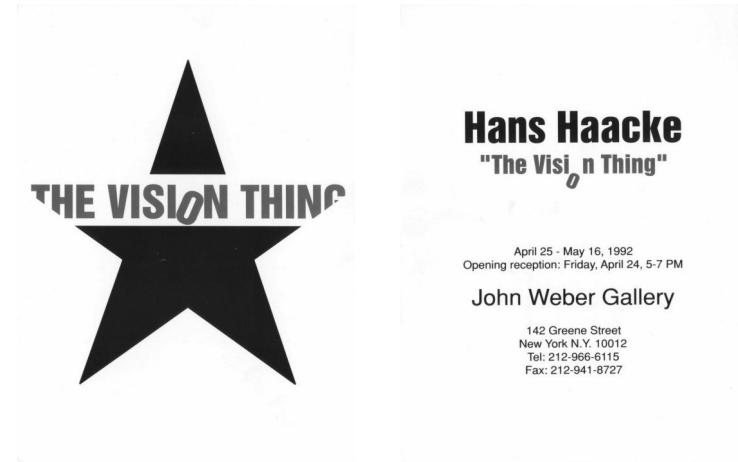


Abb. 46a Hans Haacke

Ankündigung: *The Vision Thing*
John Weber Gallery, New York, 25.
April – 16 Mai 1992

Abb. 46 Hans Haacke

*Photo Opportunity (After the Storm/
Walker Evans)* (1992)
(Installation John Weber Gallery,
NY/USA)

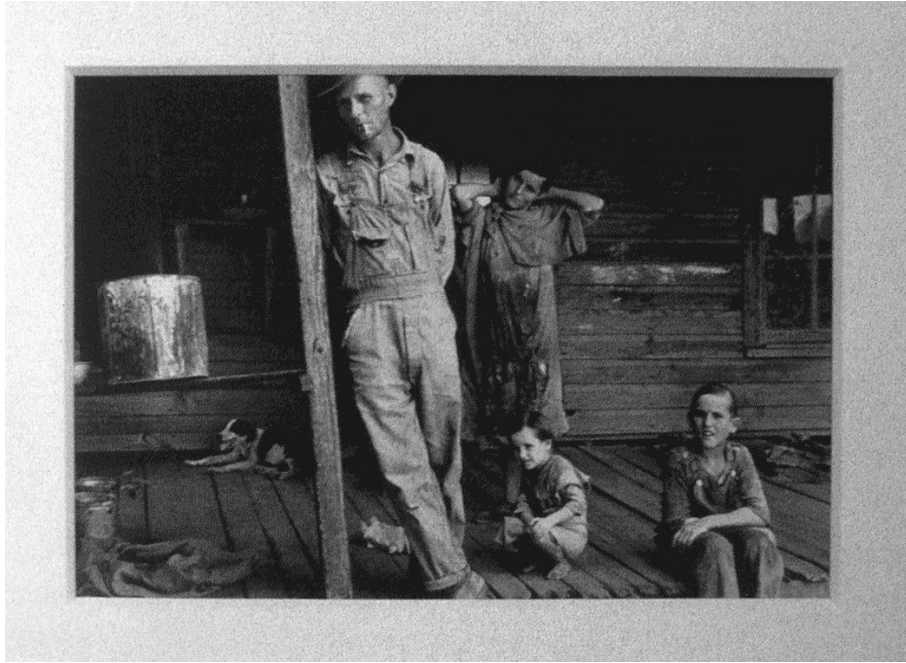


Abb. 47 Hans Haacke
Photo Opportunity (After the Storm/ Walker Evans) (1992)
Detail



Abb. 48 Hans Haacke
Photo Opportunity (After the Storm/ Walker Evans) (1992)
Detail

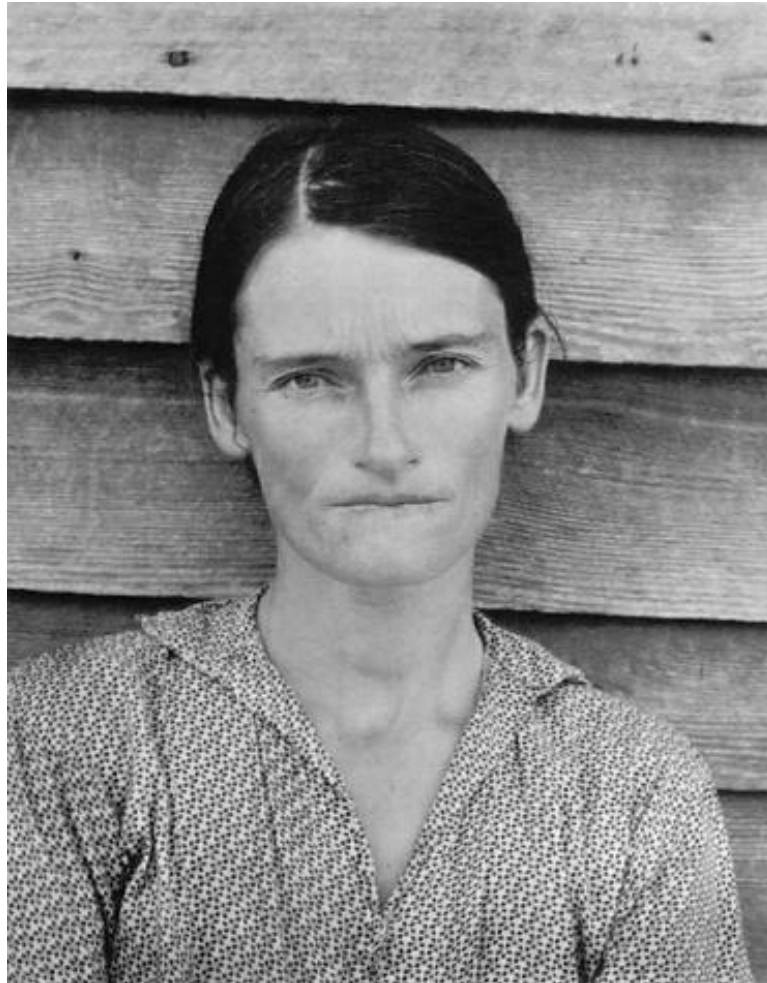


Abb. 50 Walker Evans
Hale County Alabama (1936)

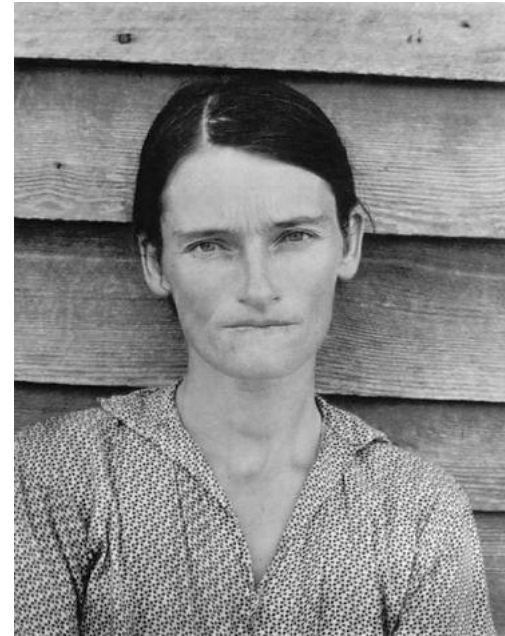


Abb. 49 Sherrie Levine
After Walker Evans (1981)

Courtesy Jablonka Galerie,
Köln/© Sherrie Levine



Abb. 51 Walker Evans

*Floyd Borroughs and Tingle children, Hale
County Alabama (1935)*

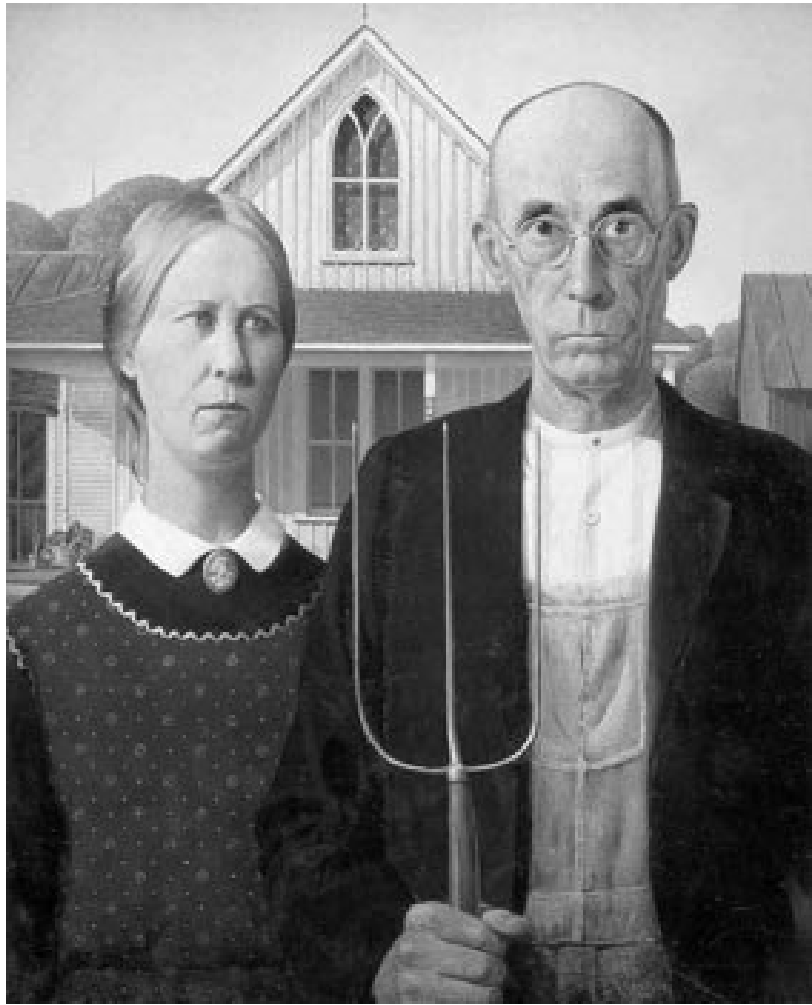


Abb. 52 Grant Wood
American Gothic (1930)



Abb. 53 Ben Shahn
*Fürsorgebedürftige, Boone
County, Alabama, FSA* (1935)



Abb. 54 Ben Shahn
Fürsorgebedürftige (ca. 1936)
Lithografie



Abb. 55 Jan van Eyck
Arnolfinihochzeit (1434)